Михаил Ромм

2

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Второй том «Избранных произведений» М. Ромма включает материалы, непосредственно связанные с его фильмами, его творческой биографией. Над книгой воспоминаний, которую он собирался назвать «14 картин и одна жизнь», М. Ромм работал в последние годы. Делал наброски, письменно, а больше устно: на магнитофонную пленку наговаривал рассказы о своем творческом пути, о работе над фильмами и о людях, которые в них участвовали. Магнитофоном Ромм увлекся внезапно и возился с ним с веселой энергией, так во всем ему присущей.

Им было написано предисловие, так и озаглавленное, — «14 картин и одна жизнь». Составители отобрали материалы, руководствуясь им, а также набросками плана будущей книги, найденными в архиве. Следуя воле автора, выраженной в предисловии и набросках плана, составители включили, в текст воспоминания Ромма о встречах с людьми, оказавшими влияние на его творчество.

- Михаил Ильич Ромм
  - От редколлегии
  - 14 картин и одна жизнь
  - [Мне удалось повидать жизнь с самых различных сторон…][6]
  - […Возможность учить человека без указки, без перста…][21]
  - Тост Николая Шенгелая[22]
  - […обязан своей карьерой в кинематографе…][26]
  - «Пышка»[28]
  - Беседа с Горьким и Роменом Ролланом[30]
  - «Тринадцать»[34]
  - [«Пиковая дама»][38]
  - [Ленинские фильмы][42]
  - Борис Васильевич Щукин
  - Василий Васильевич Ванин[52]
  - К истории образа[53]
  - «Мечта»[60]
  - «Человек № 217»[65]
  - Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна[69]
  - Художник-новатор[71]
  - Картины Скуйбина посвящены…[72]
  - Чистота видения[73]
  - Фотограф-художник[74]

- Размышления у подъезда кинотеатра
- «Обыкновенный фашизм»[76]
- Все остается людям
- Приложения
  - «Пышка»
  - «Мир сегодня»
- Комментарии

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36

- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80

- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83

Михаил Ильич Ромм
О себе, о людях, о фильмах

От редколлегии

Издания трудов художников, ученых, общественных деятелей обычно включают страницы автобиографии. Если, конечно, авторы успели их написать.

Погружаясь в лабораторию теоретической, публицистической, режиссерской мысли, читатель в то же время обращается к истории жизни художника, рассказанной им самим.

«14 картин и одна жизнь» — так собирался назвать М. И. Ромм книгу воспоминаний, над которой работал в последние годы. Делал наброски, письменно, а больше устно: на магнитофонную пленку наговаривал рассказы о своем творческом пути, о работе над фильмами и о людях, которые в них участвовали. Магнитофоном Ромм увлекся внезапно и возился с ним с веселой энергией, так во всем ему присущей. С одной стороны, для него это было нечто новое, а новое он любил и всегда искал. С другой — утоление жажды неутомимого рассказчика. Он любил и умел рассказывать. Писание — как он сам признается в полушутливом предисловии к задуманной книге — казалось ему занятием слишком медленным. Каждому, кто знал Ромма, ясно, почему при жизни у него вышла всего одна книга — «Беседы о кино», хотя статей он написал и опубликовал в разные годы много. И слово «беседы» в названии очень точное, ибо многое из написанного рождалось в устных выступлениях М. Ромма, в лекциях для самой разной аудитории, на занятиях со студентами.

Дарование литератора у него нередко вступало в конфликт с характером и, хотя писал М. Ромм легко и быстро, сидеть за письменным столом не любил. Писать книгу, от первой страницы до последней, — это он откладывал «на потом». Свои «Беседы о кино» и книгу воспоминаний готовил в промежутках между съемками очередного фильма, преподаванием во ВГИКе, руководством творческим объединением на «Мосфильме».

Ромм никогда не жалел времени для других. На студию он не входил — врывался. О его появлении можно поколения, о тех, с которыми Ромму приходилось встречаться и работать в последние десять лет жизни.

Особенного внимания заслуживает статья о режиссере Владимире Скуйбине, жизнь которого, трагически короткая, явила собой пример нравственного подвига. Ромм взволнованно говорит о том, как характер работающего рядом Владимира Скуйбина послужил прототипом героя фильма «Девять дней одного года» физика Гусева.

В небольших по объему статьях об операторе Германе Лаврове, с которым Ромм создавал последние свои три фильма, а также о художнике-фотографе Борисе Балдине ясно ощутима любовь и внимание Ромма к своим молодым ученикам и соратникам, у которых он сам хотел и умел учиться. У него был счастливый дар узнавания таланта и уважения к таланту.

Рассказы о людях вплетены в повествование о фильмах, начиная с самого первого, с «Пышки». В главе о «Пышке» читатель найдет не только увлекательный и полный юмора рассказ об обстоятельствах и трудностях, которые встретил режиссер-дебютант, но и глубокое исследование замысла, художественных находок и просчетов на пути к его воплощению.

Стоит обратить внимание на то, как Ромм говорит о принципах создания коллективного портрета на экране. В «Пышке» это сатирический портрет буржуа.

Позже — в «Тринадцати» — Ромм задался целью создать коллективный портрет совершенно иного значения: он показал группу советских людей, героев, патриотов, объединенных общей высокой идеей. Спустя тридцать лет художник вернется к принципу коллективного портрета, анализируя в фильме «Обыкновенный фашизм» поведение толпы обезличенных гитлеризмом немецких обывателей.

В настоящий том включен в виде приложения написанный Роммом сценарий «Пышки». Он интересен и как явление кинематографической литературы и по существу — характерной для того времени свободой в обращении с экранизируемыми произведениями, а также открытой публицистичностью.

Рассказывая о том, как создавалась «Пышка», Ромм вспоминает встречу с Эйзенштейном перед началом съемок. Эйзенштейн сказал тогда, что он бы перенес на экран совсем другое — начало новеллы Мопассана, развернул и развил бы ту часть, где показан приход немцев в Руан. Это был бы совершенно другой фильм.

В этот том Избранных произведений вошли воспоминания и рассказы не только о замыслах, воплощенных в фильмы, но и тех, что по тем или иным причинам завершить не удалось. В том числе о сценарии «Командир», который Ромм писал вместе с поэтом В. Гусевым. Эту работу Ромм считал для себя принципиально важной и горько сетовал, что она прервалась. Несколько раз возвращался режиссер к экранизации пушкинской «Пиковой дамы». Но и этот чрезвычайно занимавший его замысел не удалось реализовать.

В том, как был задуман фильм (Ромм подробно рассказывает не только о сценарном решении, но и об эскизах художника В.

Каплуновского, о музыке С. Прокофьева, актерских пробах и репетициях), можно увидеть и черты времени, и индивидуальные свойства Ромма — художника, склонного к экспрессивному кинематографическому выражению, к броским штрихам — деталям.

Ромм вслед за Эйзенштейном не уставал напоминать о кинематографичности Пушкина, постоянно приводил пример визуальной выразительности его слова.

В 1958 году Ромм написал сценарий «Анна Каренина», доказав возможность сохранить в фильме сюжет и структуру романа Толстого, его проблематику, сложность человеческих судеб. К сожалению, этот сценарий не был поставлен.

Большой по объему и важнейший раздел тома посвящен ленинским фильмам. Перечитывая рассказ режиссера о том, как создавался «Ленин в Октябре» — фильм, в котором впервые был дан на экране так полно и значительно образ вождя революции, не устаешь поражаться дерзкой отваге художника, рискнувшего прикоснуться к материалу новому и сложному, художника, выполнившего ответственную и труднейшую задачу в небывало короткий срок.

Рядом с рассказом о фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» читатель найдет две большие статьи-воспоминания об актерах, игравших в ленинских фильмах, «Борис Васильевич Щукин» и «Василий Васильевич Ванин». В этих статьях дан подробный и точный анализ актерского творчества Б. Щукина и В. Ванина.

Статья о Щукине — одна из лучших у Ромма. Он преклонялся перед талантом и человеческими качествами замечательного артиста. Знакомство со Щукиным и работа с ним имели огромное значение для Ромма. «Не преувеличивая, можно сказать, — писал он, — что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я имею право с гордостью назвать имя Щукина в числе своих учителей».

В этот же раздел включена статья о работе над документальным фильмом «Первые страницы», который Ромм делал вместе с молодыми режиссерами С. Линковым и К. Осиным. Статья называется «К истории образа» и рассказывает об истоках кинематографического образа Ленина. Статья была напечатана в журнале «Советский экран» за 1970 год. Важность темы заставила составителей тома нарушить в данном случае хронологию ради целостности.

После воспоминаний о работе над фильмами «Мечта» и «Человек № 217» помещена статья «Размышления у подъезда

кинотеатра» — о фильме «Девять дней одного года», который стал новым этапом в творчестве Ромма. Здесь режиссер вновь возвращается к пройденному пути. Предъявляет себе строгий счет ошибок и заблуждений. Время, которое отделяет «Девять дней одного года» от предыдущего фильма Ромма «Убийство на улице Данте», поставленного в 1956 году, было использовано мастером для разведки новых путей в искусстве кино. По-новому, взыскательной мерой оценивает Ромм свои послевоенные работы «Русский вопрос», «Секретную миссию», двухсерийную эпопею об адмирале Ушакове. Он не оставил специальных воспоминаний о том, как делались эти картины. В 3-м томе читатель встретится с примерами, взятыми из опыта постановки этих картин — в статьях и лекциях, посвященных вопросам режиссерского мастерства — о построении мизансцены, о массовых съемках и т. д.

Фильм «Девять дней одного года» оказался для Ромма новым источником творческой энергии. Не останавливаясь, не откладывая, режиссер приступил к следующей, необычной для себя работе — к фильму «Обыкновенный фашизм». Необычность формы — фильм делался на документальной основе — не уводила художника от постоянно волнующих его общественных проблем. Документальность помогала их развитию и углублению.

В статье об «Обыкновенном фашизме» Ромм подробно рассказывает о том, как работала группа, как в спорах и сомнениях утверждался и формулировался замысел, как отбирались нужные кадры, как рождался авторский закадровый текст. Статья об этом, четырнадцатом фильме Ромма дает полное представление о творческой молодости мастера, о его зрелой гражданственности и устремленности в будущее.

После «Обыкновенного фашизма» Ромм приступил к следующей работе. Он назвал ее «Мир сегодня». Картина должна была стать размышлением о прошлом и будущем, о жизни молодежи, о борьбе идей в современном мире. Часть материала составлялась из кинодокументов, часть снималась специально. Сценарий «Мир сегодня» составители решили включить в этот том как документ, свидетельствующий о направлении мыслей художника, о тех проблемах, решением которых он был занят.

Ему хватало творческой энергии. Не хватило жизни. За несколько минут до смерти Михаил Ромм работал. На пути к его дому был Герман Лавров — они должны были встретиться, чтобы отобрать фотоматериалы…

Завершили картину ученики Ромма, она вышла на экран под названием «И все-таки я верю»…

14 картин и одна жизнь
От автора [1]

Итак, пришел час воспоминаний.

Я полагаю, что у каждого человека, когда приходит его время, возникает опасное и соблазнительное желание вспомнить свою жизнь. Судьба каждого из нас представляется нам поучительной, особенной и не похожей на другие судьбы. Помните, у Толстого, когда Левин, не зная, куда девать свое счастье, изливает душу первому, кто согласен слушать его, — коридорному в номерах, то коридорный, заразившись чужим волнением, вдруг страстно подхватывает:

— Моя жизнь тоже была очень удивительная! Я сызмальства…[2]

Но тут, по прихоти Толстого, звонок из номеров обрывает чуть было не состоявшиеся мемуары.

Разумеется, жажда излиться возникает у каждого по-своему и в результате самых разных побудительных причин…

Иные пишут воспоминания от злости, другие же, наоборот, из чистой добросовестности.

Я веселый… Я прожил легкую жизнь. Мне все удавалось, меня считали везучим и даже приносящим счастье. Мне скоро 70. По меньшей мере две трети моей жизни я был веселым счастливчиком: захотел стать скульптором] — стал, захотел стать сцен[аристом] — стал, зах[отел] стать реж[иссером]. Все смог. [Так] что будут воспоминания счастливчика, воспоминания оптимиста![3]

Писателей заставляет приниматься за воспоминания наличие записной книжки и зрелый возраст: жажда к литературному сочинительству иссякает, а привычка писать остается. В результате возникают воспоминания, и часто это лучшее, что создает писатель.

Почему пишут воспоминания кинематографисты — не знаю.

Я лично решил писать в результате инфаркта. Поверьте, это могучий стимул!

Я решил так: надо спешить. Ежели я вскорости поправлюсь, то воспоминания можно отложить, чтобы не повторить ошибку де Голля, который написал три толстых тома, а потом начудил еще на три тома.[4] Зато, если меня уложило (или, скажем, усадило) надолго, — то самое время писать.

Были ведь у меня интересные и ни на что не похожие встречи, были интересные и очень непохожие знакомые,

родственники, друзья, попадались мне люди и события, о которых я нередко рассказывал приятелям, и в этих рассказах, говорят, было даже кое-что поучительное.

Рассказывать я любил всегда.

Однажды мой покойный брат Саня, Александр, прелестный и умнейший человек, слушал меня и хохотал, — а хохотать он любил до слез, до икоты. Потом, перестав смеяться, он внимательно посмотрел на меня и сказал:

— А знаешь, какой у тебя основной, решающий талант? Ты разговорщик! Ты превосходно рассказываешь и вообще здорово говоришь. Это в тебе самое главное. Остальное — так, между прочим. И скульптура твоя была между прочим, и пишешь между прочим, и кино между прочим. Главное твое дарование — это язык. Ты, брат, просто великий трепач.

— Неужели великий? — сказал я.

— Ну, выдающийся.

Я был польщен.

Во всяком случае, я продолжал рассказывать — часто, охотно и многим.

Потом появился портативный магнитофон — проклятый капитализм, будь он неладен, соблазнил: уж очень был хорош!

Я стал наговаривать свои рассказы. Наговорил несколько кассеток, часов на десять, решил продолжать, сделать нечто вроде устной книги рассказов… И тут — инфаркт.

После инфаркта стало трудно рассказывать.

Ведь это тяжелая работа, она требует, простите, вдохновения, огромной отдачи сил: говоришь фразу, а в это же самое время готовится где-то внутри следующая и уже брезжут совсем в глубине еще и еще смутные наметки и обороты, а рассказ прерывать нельзя, и оговариваться нельзя, и речь должна литься свободно, мягко, неторопливо. Три потока сознания и открытая речь — это не легко.

Писать сейчас мне легче. Раньше было труднее, может быть, просто скучнее: перо задерживало мысль. Пишется фраза, держит на привязи, сбивается ритм — иной раз, пока пишу, забываю, что именно хотел сказать.

А сейчас писать мне легче. Можно поправить, подождать, переделать: куда мне торопиться? — инфаркт! Словом, я решил писать свои рассказы и назвать их «14 картин и одна жизнь», потому что жизнь у меня была одна, а картин я успел сделать именно четырнадцать, и не знаю, сделаю ли еще одну, а если сделаю, — что у меня получится.

Кстати, число 14 связано у меня с довольно сложными обстоятельствами. Вообще-то я всегда считал, что мое счастливое

число — 13. На XIII Карлововарском кинофестивале,[5] когда я получил премию за мою тринадцатую картину «Девять дней одного года», мне предложили на приеме произнести традиционный шутливый тост. Я встал и сказал тост, полагая, что он достаточно

остроумен:

— Дорогие друзья! Я ни на минуту не сомневался, что получу эту премию. Дело в том, что мое счастливое число — 13. Я сделал картину «Тринадцать». На этой картине я женился. Женат счастливо 26 лет, то есть два раза по тринадцать. «Девять дней одного года» — это моя тринадцатая картина. Наш фестиваль — тринадцатый международный. Он открылся 13 июля. У меня не было ни малейших сомнений, что премия — моя. Благодарю вас за внимание.

Мне похлопали, но тут встал Бернар Блие, чудесный актер и веселый человек. Он сказал:

— Дорогой господин Ромм! У нас во Франции есть такой анекдот: один господин приехал из-за границы в Марсель, как и вы, 13 июля, сел в поезд № 13, вагон № 13, место № 13. В Париже в гостинице был один свободный номер — тринадцатый. Бедняга был так поражен, что заперся в этом тринадцатом номере и ждал 13 дней. Наконец он пошел в казино, поставил все свои деньги на номер тринадцать и выиграл тринадцать миллионов. Назавтра он отправился на скачки, поставил все тринадцать миллионов на кобылу номер тринадцать, и она пришла тринадцатой. (Смех, аплодисменты.) Господин Ромм, — закончил Блие, — я не сомневаюсь, что «Девять дней одного года» — это ваше казино. Но помните: за ним следует кобыла. Берегитесь кобылы, дорогой господин Ромм! (Бурные аплодисменты, смех, все пьют чешское пиво.)

Признаюсь, тост Блие гораздо лучше.

Еще важнее то, что он заставил меня призадумываться. Мысль о кобыле № 13 тревожила меня. В конце концов я решил перехитрить себя и сделать четырнадцатую картину документальной. Роковое число сыграло важную роль в решении делать «Обыкновенный фашизм».

А кобыла действительно была. Я имею в виду не только инфаркт. Инфаркт, так сказать, прискакал на кобыле.

Итак, приходится писать.

В качестве образчика мне хотелось бы избрать кратчайшие мемуары того самого коридорного из номеров, где останавливался Левин. В самом деле, моя жизнь тоже была «очень даже удивительная», и меня тоже часто прерывают звонками. Вот только боюсь, что не сумею быть до такой степени лаконичным.

Во всяком случае, я буду писать все, что придет на перо. Я не буду искать ни точной последовательности, ни сквозной идеи. Что вспомню — о том и напишу. Лишь бы было интересно. Там, где интересно, непременно есть смысл. Скучное — бессмысленно. Скучные воспоминания пусты, как сама смерть, а от этой спутницы я постараюсь держаться как можно дальше, как можно дольше.

Вот и все.

[Мне удалось повидать жизнь с самых различных сторон…] [6]

Родился я в январе 1901 года в Иркутске. Мой отец, один из первых в России социал-демократов, врач по образованию, был сослан в Восточную Сибирь.

Детство мое прошло в Забайкалье, недалеко от Верхне-Удинска.[7]

Отбывши срок ссылки, отец переехал в Вильно, а потом в Москву. Здесь я окончил гимназию в начале 1918 года.

Сразу после окончания гимназии я поступил в так называемые «Свободные государственные художественные мастерские» (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества), в скульптурную мастерскую А. С. Голубкиной. Это была очень своеобразная величественная старуха, курившая крепчайшую махорку. Она привила мне любовь и уважение к искусству.

Проучился я у Голубкиной очень недолго, потому что мне пришлось начать самостоятельную жизнь. Я поступил в продовольственную экспедицию некого Шлихтера, который тогда был назначен чуть ли не диктатором Ефремовского уезда Тульской губернии или чем-то в этом роде.

Поздней осенью 1918 года я приехал в Ефремов, где на путях около станции стоял поезд. В этом поезде я прожил месяца два, что-то делал и, во всяком случае, научился там пить водку, курить и играть в карты. Было мне тогда 17 лет.

Потом меня послали в деревню в качестве продовольственного агента. Я жил на мельнице, разъезжал по деревням и реквизировал излишки хлеба у кулаков.

Около года проработал я продовольственным агентом[8] сначала в Тульской губернии, потом в Орловской. Полагаю, что работа эта дала мне довольно много в смысле знания народа и страны.

Не помню уж каким образом я очутился вслед за тем в учреждении, которое называлось Главснабпродарм. Но это была канцелярская работа, которая мне очень не понравилась.

Я ушел из Главснабпродарма и в 1920 году был мобилизован в Красную Армию. Служба моя в Красной Армии была непродолжительной (всего года полтора), но необычайно эффектной по изменчивости моей судьбы.

Я служил в телефонно-телеграфном дивизионе, был связистом, пока не была образована при Полевом штабе

Реввоенсовета Республики «Особая комиссия по вопросам численности Красной Армии и Флота» с высокими полномочиями. В этой комиссии оказался человек, который знал меня не то по моей работе в Главснабпродарме, не то по моей работе продовольственным агентом.

Я был неожиданно вызван в Москву и сразу из рядового красноармейца связи превратился в инспектора этой комиссии. По современным понятиям чин мой равнялся полковнику, а уже через два месяца я был повышен в чине и стал, как сейчас сказали бы, генерал-майором, то есть носил на рукаве один ромб.

В качестве инспектора этой самой комиссии я объезжал города Советской России.

Ходил я в белой ангорской папахе, в белом тулупе, в ярко красных галифе (не помню уж почему они у меня оказались), с пистолетом на боку.

Я с благодарностью вспоминаю свою работу в Особой комиссии. До нее я познакомился с деревней первых годов революции и с Красной Армией снизу, теперь же мне удалось повидать жизнь с самых различных сторон.

Кстати, дальнейшая моя военная карьера на протяжении 25 лет сложилась как раз обратным порядком. Если я в течение одного года из рядового бойца превратился в комбрига, то затем я постепенно, год за годом, снижался в своих военных званиях. Время от времени меня призывали на переподготовку и каждый раз выпускали чином ниже. Так, например, в 1928 году я целый год служил в Сибирских повторных курсах комсостава и был выпущен, кажется, командиром роты, потом меня переквалифицировали на танкиста, но дали уже звание только лейтенанта.

В 1921 году кончилась польская кампания,[9] и я вернулся на свой скульптурный факультет. Но теперь это уже называлось «Высшие государственные художественно-технические мастерские».

Учителем моим стал С. Т. Коненков, необыкновенно интересный человек, талантливый скульптор и слабый педагог. Так, во всяком случае, мне кажется сейчас.

Трудно даже передать, насколько нелепо учили нас в те годы во Вхутеине.[10] Никаких общеобразовательных предметов, по сути говоря, не было. Рисование, например, считалось дисциплиной добровольной. Каждый лепил что хотел и как хотел. Единственное, что действительно было, — это натурщица, которую находили сами ученики и сами же для нее выбирали позу. Работали как бог послал. Я не помню даже, чтобы нам

ставили отметки. Уже много позже начала ходить комиссия профессоров, которая стыдливо проставляла какие-то категории (1-я, 2-я, 3-я) вместо обычных баллов. Да и то эта комиссия была воспринята нами как страшнейший бюрократизм и контрреволюция. Всевозможные «левые загибы», своеобразная богемщина, этакий казацкий дух вольности господствовали тогда во Вхутеине полностью.

Помню я, как на зачете по рисованию старик профессор экзаменовал учеников мастерской, кажется, Татлина. ‹…› Ученики эти в течение многих лет составляли натюрморты из кубов, пирамид, шаров, усеченных призм и т. п.[11] Рисовать женскую натуру или вещи, иметь дело с человеческим телом или лицом казалось им глубоко отсталым и буржуазным предрассудком. Экзамен носил комический характер. Сердитый старик кричал: «Эй, вы! Нарисуйте хребет селедки! Другой натуры вы не знаете!» Ученики отвечали столь же дерзко. Потом он всем им же поставил зачет.

Я проучился во Вхутеине 4 года. За это время сменилось у меня несколько преподавателей. После Коненкова учил нас, например, Лавинский, в то время необыкновенно «левый» человек. Он запретил нам пользоваться стэками или трогать глину руками. Разрешалось применение исключительно молотков, всяких колотушек и т. п. для того, чтобы получилась более «обобщенная» форма. При помощи молотка, хочешь не хочешь, — никаких, так сказать, интимных нюансов тела не вылепишь. Мастерская быстро приобрела крайне революционный вид. В углах стояли композиции: например, куб, который пронзает какая-нибудь длинная пирамида. Эти никому не нужные композиции считались искусством будущего.

Я учился как мог и изобрел для себя следующий метод: официально 45 академических минут мы лепили натуру, которая стояла на станке, а затем следовали 15 мин[ут] перерыва, так вот в эти 15 мин[ут] перерыва я не отдыхал, а делал портреты товарищей по классу. Это было наиболее серьезной моей работой. Мои работы заинтересовали некоторых педагогов (живописцев), которые заходили посмотреть их (Кончаловский, Машков и другие). Я стал в результате неплохим портретистом, хотя вхутеиновская система преподавания отбила у меня вкус к лепке тела. Рисовать во Вхутеине я так и не научился.

Но когда я кончил, я понял, что мне не хватает для скульптора той технической, пусть грубой, пусть скучной, пусть академической основы, которая все-таки нужна огромному большинству.

Попадаются художники, живописцы, которые обходятся без этого, попадаются и режиссеры, которые обходятся без фундаментальных знаний профессии, но они именно попадаются! Это значит только, что человек настолько технически одарен, что он сам осваивает некоторые вещи, ему не нужно их изучать. Рядовому, даже очень талантливому работнику искусства надо знать технику, так же как актеру надо владеть голосом, телом, скульптору — основой рисунка.

Я помню до сих пор: очень ярко передо мной стоит пример вот такого человека, который погиб как скульптор именно благодаря отсутствию этой практической основы.

Это был парень, который детство провел в Париже (отец его был политэмигрантом). С раннего возраста, проявивши способности скульптора, он стал околачиваться в парижских кафе, бывал в мастерских у Майоля, Бурделя. Лепил он очень интересно. Он к нам пришел после революции, репатриировался, как только смог пробраться, и поразил нас тем, что то, что у нас требовало недели работы, — скажем, построить каркас для фигуры (а это очень трудно, потому что если вы не рассчитаете точно каркас, потом неожиданно, когда вы будете лепить, кусок железа вылезет из уха, плеча или спины. Уже в каркасе вы должны предполагать все расположение тела, объемы и т. д.), он это делал быстро и очень лихо, набрасывал глину молниеносно и к концу первого дня уже появлялась экспрессивная, своеобразная какая-то наметка, эскиз будущей работы, будь то портрет или фигура, который поражал нас уже художественным решением, в то время как мы еще рассчитывали каркас, мучились, пыхтели, гнули железки, набрасывали глину и только приступали к этому портрету. На второй-третий день у лучших из студентов фигура продвигалась вперед, а у этого парня — назад, потому что он не обнаружил ошибку, сначала малозаметную, но ошибку которая была в пропорциях тела, движение было экспрессивно, а пропорции неточны, или портрет был сразу похож, а ухо не получалось.

Раздраженный, он ломал и начинал сначала. Снова делал портрет с такой же быстротой, и опять через час-два он был очень похожим и очень интересным. И опять доходил до самого трудного, что есть в портрете, — ушей, глаз, губ, и портрет засушивался и погибал: ухо не выходило. И он ломал в третий раз.

И вот через две недели у некоторых стояли портреты, а у него снова было набросано глины. Он не умел делать пальцы, и уже настолько понимал вкус в современной скульптуре, ее остроте, ее своеобразии, что ему было скучно заниматься «академией», было

скучно начинать сначала, как многим из нас, и он за это жестоко поплатился.

Пожалуй, самое трогательное воспоминание о Вхутеине связано у меня с вхутеиновскими натурщицами. Это были подлинные герои труда. Зимой, в холод, в нетопленном помещении, когда глина замерзала на станках и утром ее приходилось разогревать, они позировали обнаженные, неподвижно выстаивая целые часы в самых странных и труднейших позах, выдуманных учениками. С одного боку около натурщицы горела буржуйка, поджаривая ее докрасна, а другая половина голого тела синела от холода. Вот этаким манером они работали изо дня в день, год за годом, старея на станках. И, как это ни странно, натурщицы любили свое дело.

Естественно, что пребывание во Вхутеине, как оно ни было интересно с жизненной точки зрения, не привило мне ни дисциплины, ни терпения, ни вдумчивости, которые необходимы скульптору, ни способности сосредоточенно работать, да не привило и безраздельной любви к самой скульптуре.

Я любил только свои портреты. На последних курсах я делал их и в дереве и в мраморе. Одна моя работа была выставлена на одной из московских художественных выставок, фотография ее появилась даже в заграничной прессе. Во всяком случае, я помню какой-то немецкий журнал, в котором был опубликован сделанный мною портрет из дерева.

Кроме того, я для первой с[ельско] х[озяйственной] выставки[12] (она помещалась там, где ныне Парк культуры и отдыха им. Горького) вырубил из цельных сосновых бревен две громадные статуи-горельефы вышиною метров в семь. Одна из них изображала рабочего, другая — крестьянина.

По свойственному вхутеиновцам нахальству в лице рабочего я сделал свой автопортрет, который был виден с Москвы-реки за полкилометра. Хозяева павильона робко усомнились, не велик ли нос у рабочего. Я дерзко спросил: на сколько сантиметров следует его сократить? Они попросили меня сократить на 2 сантиметра, что казалось им очень много. Нос был длиною, вероятно, в 20 или 30 сантиметров. Я влез на лестницу и отрубил ровно 2 сантиметра кончика носа, которые и предъявил заказчикам. После этого мои расчеты с учреждением были закончены. Сходство со мной, разумеется, нисколько не уменьшилось от маленькой операции.

Этот рабочий с моим лицом, который держал на животе круглую пилу (очевидно, знак индустриализации), простоял года полтора над Москвой-рекой, приводя в восторг всех моих

приятельниц.

Тем и ограничилась моя скульптурная Деятельность.

Уже во Вхутеине, неудовлетворенный своей скульптурой, я стал пытаться работать и в других областях искусства. Надо сказать, что я тогда был необыкновенно работоспособен, жаден к деятельности и легкомыслен.

С легкой руки А. С. Голубкиной я считал, что искусство вообще превыше всего, но еще не определил, какое именно искусство выберу для себя.

Работая во Вхутеине по 7–8 часов без перерыва (т[ак] к[ак] в перерывах я лепил портреты), питаясь подачками АРА[13] (Американская помощь — они нас тогда поили какао и кормили маисовой кашей), зарабатывая на жизнь всякими вхутеиновскими халтурами: плакатами, диаграммами, чертежами, я находил время очень много писать. Я написал длиннейший роман, несколько повестей и целую груду рассказов. Помню, было такое книгоиздательство «Узел», довольно эстетского толка, которое заинтересовалось моими творениями. Я там читал свои вещи, но за полной их безыдейностью и сугубой формалистичностью напечатать их нельзя было, да, может быть, они были и не слишком-то хороши. Во всяком случае, работал я над ними довольно старательно и с вдохновением.

Затем я организовал любительский театр, в котором был режиссером, актером и художником-декоратором. Я совратил группу молодежи и погубил им, вероятно, целый год жизни своими постановками. Помещения V нас не было. Спектакли мы давали где придется. Спектакли эти были тоже самые «левые» из «левых». Мы гордились тем, что были левее самого Эйзенштейна и что его постановка «На всякого мудреца довольно простоты»[14] по сравнению с нашим театром казалась рутиной.

В 1925 году я окончил Вхутеин и, не взявши даже диплома, сразу решил бросить скульптуру.

Я начал поиски новой деятельности. Все профессиональные театры Москвы меня не устраивали или же я их не устраивал. Во всяком случае, мне не удалось найти свою дорогу в театре.

Мои литературные занятия оказались резко разделенными на то, что я писал для души и что не печаталось, и на то, что печаталось и что я сам считал халтурой. Это были какие-то детские, исторические романы, газетные очерки, переводы.

Переводил я много, главным образом с французского. Кстати, французский язык я выучил совершенно самостоятельно. Гимназия не дала мне знания французского языка, кроме самых начатков. Однажды я взял роман Анри де Ренье, сел со словарем и стал читать, выписывая каждое незнакомое слово и заучивая

его. Я прочитал этот роман и после этого уже легко понимал в чтении французский литературный язык. Но произношение до сих пор у меня настолько варварское, что говорить по-французски я не решаюсь, хотя перевел несколько романов Золя, часть писем Флобера, рассказы Мопассана и современных французов.

Мне трудно даже вспомнить, что я делал в 1926–1927 годы, по-моему, в основном балбесничал. Но, во всяком случае, я все время пытался определить каким-то образом свою дорогу в искусстве. В этот период я даже пытался написать сценарий, но мне казалось, что главное условие для написания сценария — это знакомство с каким-нибудь кинематографистом, который мог бы его протащить. Поэтому я стал писать сценарий с некой В. И. Мамоновой, бывш[ей] актрисой, очень кроткой старушкой. Она обещала мне протекцию, если не ошибаюсь, через актера Репнина. Естественно, что из этого предприятия ничего не получилось. Писали мы что-то очень долго. Помнится, что я с этим сценарием был у Кулешова. Успеха сценарий не имел. Еще до этого я написал пьесу наполовину в стихах, агитационного содержания. Пьесу эту я отнес Эйзенштейну (это было еще во вхутеиновское время). Эйзенштейн принял меня вдвоем с Г. В. Мормоненко-Александровым, необыкновенно красивым юношей, положительно чарующей внешности. В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» он ходил по канату в цилиндре и черной полумаске, и у него зажигались глаза зеленым огоньком, так как под полумаску были вставлены лампочки.

Эйзенштейн отрицательно отнесся к моей пьесе. Необычайно вежливо и язвительно он прочитал мне лекцию о театральной драматургии. Мне было так стыдно, как будто меня публично секли. Я был глубоко убежден, что Эйзенштейн на всю жизнь запомнил юного кретина с его пьесой, но, к счастью, он о ней категорически забыл и, когда мы с ним встретились через много лет, не мог вспомнить ни этого моего драматургического опыта, ни меня.

Чтобы закончить описание этого периода моей жизни, я должен добавить, что внешность у меня тогда была довольно эксцентрическая. Я ходил в темно-малиновом френче, который был сшит еще в 1921 году из какого-то гусарского сукна, доставшегося мне где-то в воинской части. Френч этот оказался необыкновенно прочным. Я проходил в нем всю эпоху нэпа. Он всегда был замазан глиной, что я считал профессиональным признаком скульптора и, следовательно, глину не счищал. На голове у меня была густая шапка кудрявых волос, чему сейчас трудно поверить.

Был случай, когда во Вхутеин приехал В. И. Ленин с

Надеждой Константиновной.[15] Они приехали к дочери Инессы Арманд, которая училась у нас и жила в нашем общежитии. Естественно, что все сбежались посмотреть на В[ладимира] И[льича]. Комната была до отказа набита народом. Ребята особенно добивались, чтобы Владимир] И[льич] похвалил «левое» кубистическое искусство, но он его не хвалил. Он посмеивался, говорил, что ничего в этом не понимает, и советовал обратиться за разъяснениями к Луначарскому.

Когда потом я ставил картину «Ленин в Октябре» и спросил Надежду Константиновну Крупскую, помнит ли она этот случай, она вспомнила, но меня припомнить не могла, пока я не сказал, что я был в малиновом френче. Малиновый френч она сейчас же вспомнила, хотя лицо мое забыла.

Я долго считал, что зря потратил добрую половину своей молодости на бесполезную военную службу, на бесполезную учебу во Вхутеине, на бесполезные любительские занятия театром и литературой. Лишь много времени спустя я понял, что этот период моей жизни был, пожалуй, для меня важнейшим, что он в значительной степени определил все мои творческие возможности и что до сих пор питательной средой для моей работы являются годы военного коммунизма, когда я, сам этого не подозревая, накапливал жизненный опыт, знание своей страны и знание природы революции; и затем — годы нэпа, когда безудержные эксперименты в самых разных областях искусства научили меня очень многому в понимании природы и сущности творчества.

В 1928 году я был вновь призван в Красную Армию. Вернее, я все время числился на действительной военной службе, пока Наркомату обороны не надоел праздношатающийся отпускной командир. Меня отправили, как я говорил выше, на Сибирские повторные курсы комсостава, на мою родину, в Иркутск. Начальником курсов был чрезвычайно суровый человек, который даже в те годы наладил у нас железную дисциплину. Первое время мне было необыкновенно трудно. Трудно было прежде всего сознавать себя «пешкой». Меня возмущало, что моим командиром был назначен мой сосед по строю, человек малообразованный, не талантливый и неумный и ни в каком отношении не заслуживающий внимания. Этот человек, фамилии которого я называть не хочу, был по профессии театральным помощником режиссера. Он должен был составлять характеристику на всех курсантов своего отделения. Случайно я узнал, какую характеристику он составил на меня. Я помню ее наизусть: «Ромм Михаил, сын врача, знает французский язык, по-видимому, анархист-индивидуалист». Больше ничего в этой

характеристике не было. Этот командир отделения стал режиссером местного курсового драматического кружка. Я просил его использовать меня. После долгого размышления он сообщил мне, что актером я быть не могу вследствие отрицательной внешности, и назначил меня помощником режиссера и конферансье.

Из своей деятельности конферансье я отчетливо вспоминаю один случай, происшедший в Верхне-Удинске, когда, выйдя на сцену в тяжелых красноармейских сапогах (а я хотел выйти легко и элегантно), я свалился в суфлерскую будку. Мое исчезновение привело зрительный зал в восторг.

Через много лет я встретился с моим режиссером и начальником при совсем других обстоятельствах: он снимался у меня в массовке в картине «Ленин в Октябре».

Мы были взрослые. Разных возрастов. Среди нас были прошедшие гражданскую войну и не прошедшие. Всех надо было обучать. Нас прежде всего наголо остригли. Уже это вызвало всеобщее возмущение. Потом нас выстроили по росту, а не по душевным склонностям. Разбили на роты, взводы и отделения. Причем каждый одиннадцатый был командиром отделения. Командиром нашего отделения в течение года был большой идиот, по фамилии Мухамед. Все вызывало крайнее возмущение. И то, что надо подчиняться Мухамеду, и то, что нас остригли, и то, что надо стоять смирно. Мы не знали, как надо взбунтоваться, и наконец придумали: стали все отпускать усы. Тогда усы не запрещались и не поощрялись. Ну и вот все стали с усами. Над нами стали смеяться на улице, когда мы ходили строем. Командир решил, что это бунт. Вызвали комсомольцев, членов партии, велели сбрить усы. Сбрили, но беспартийные остались с усами.

Через месяц, когда мы поднимались по тревоге, то от момента сигнала до момента, когда все курсы стояли строем с полной выправкой, подпоясанные, в шинелях, с подсумками, в которых лежали патроны и т. д., готовые к выступлению, проходило три минуты пятнадцать секунд. За эти пятнадцать секунд шла борьба, и наконец мы стали в три минуты вставать, одеваться, подвертывать портянки и пр. В первый раз, когда это произошло, половина [курсантов] не надела портянок, засунула ноги прямо в сапоги. Это было в Сибири, стоял двадцатиградусный мороз. Командир курсов сказал: «У всех портянки на ногах? Выйти вперед, у кого нет портянок». Никто не вышел. «Направо, кругом, марш!» И переход на двадцать километров по морозу. Уже через пять километров санитарная

фура, которая ехала сзади, стала подбирать людей. С этих пор все стали надевать портянки.

Пребывание на Сибирских повторных курсах комсостава дало мне очень много. Я незаметно дисциплинировался, укрепил волю, очень окреп физически, вообще, очевидно, стал гораздо серьезнее. Курсы были, как я теперь вспоминаю, очень хорошие.

В 1929 году умер в Москве мой отец. Я вернулся с военной службы, когда его уже похоронили. Мне пришлось содержать семью. Передо мной впервые в жизни встал со всей серьезностью вопрос о выборе профессии. Я выбрал кинематографию. Не знаю почему. Может быть, потому, что дружил с несколькими кинематографистами (сценаристкой Катериной Виноградской, Михаилом Шнейдером, П. Аташевой).

Я не знал, что именно буду делать в кинематографии. Всего естественнее казалось мне быть оператором, ведь я окончил Вхутеин. Казалось мне также забавным попробовать свои силы в сценарном деле. О режиссуре я в то время, конечно, и не мечтал. Но я был настолько самоуверен, что ни на секунду не сомневался, что проложу себе в кинематографии дорогу.

Помню, собрались приятели отца и матери, пришли солидные люди обсуждать мою судьбу. Ну что ж, решили они, — кинематограф так кинематограф! Значит, нужно поступать в Институт кинематографии.

Но идти второй раз учиться мне не хотелось. Я пришел в ужас, когда подумал, что, проучившись 4–5 лет, стану ассистентом оператора. Я дерзко заявил моим советчикам, что надеюсь через 4 года сам преподавать во ВГИКе, а не держать выпускные экзамены.

Я избрал свой совершенно самостоятельный и очень странный способ учебы, который никому рекомендовать. не могу, хотя, пожалуй, на моем примере он как бы и оправдался. Я полагал, что если человек знает, из чего состоит картина, то он может и сам ее сделать. Значит, рассуждал я, мне необходимо получить в руки несколько хороших картин.

Я так и сделал. Я узнал, что в Москве существует некий Институт методов внешкольной работы и в этом институте есть кинокомиссия, которая изучает реакцию детей младшего и среднего возраста на картины. Я пошел к директору этого института и предложил ему совершенно бесплатно свои услуги в качестве внештатного работника этой самой кинокомиссии. Я брался изучать всяческие реакции детей и вообще выполнять все то, что полагается выполнять сотруднику, не получая за это никакого вознаграждения, лишь бы мне дали право самому

смотреть картины по своему выбору и, кроме того, некоторые картины рассматривать на монтажном столе.

Директору я, очевидно, понравился, и он согласился на это странное условие. В результате я почти два года проработал в этом институте: записывал реакции детей, составлял схемы восприятия картин и вообще производил педологические эксперименты. За это я получил право держать картины в руках и смотреть их.

Я решил заучивать лучшие картины наизусть. Для того чтобы выучить картину, я раза три просматривал ее на экране, потом просматривал ее на монтажном столе, записывал ее сценарий с точной раскадровкой, с точным и очень подробным описанием каждого кадра, потом снова смотрел картину на экране, снова смотрел ее на монтажном столе — пока не помнил картину так, что меня можно было ночью разбудить и я бы ответил метраж любого кадра, что в нем происходит, кто стоит на заднем плане, как движутся актеры, какие вещи как расположены и т. д.

Память у меня тогда была превосходная, и очень скоро мне не надо было уже 20 раз смотреть картину, чтобы запомнить ее наизусть. Я запоминал ее быстро. Запомнить картину наизусть в моем тогдашнем понимании было совсем не то, что я сейчас понимаю под знанием картины. Я требовал от себя абсолютного знания всех элементов картины с совершеннейшей точностью. Таким образом я «выучил» 10 картин. Среди них, помню, были картины «Трус», «Парижанка», «Доки Нью-Йорка», «Человек и ливрея», «Броненосец «Потемкин», «Мать» и еще некоторые.

Когда я считал картину изученной, я писал для себя ее анализ. Это был анализ сюжета, анализ развития фабулы, анализ монтажа, анализ актерской работы каждого героя, общий анализ режиссерской работы и т. д. Делал это я для себя. Моя работа по картине «Трус» превратилась в целый том около 200 стр[аниц]. Помню, я прочитал ее своим кинематографическим друзьям, которые сочли ее любопытной.[16]

Через некоторое время я убедился, что этим методом больше ничего уже не достигну. Я стал делать попытки вмешиваться в монтаж картины, делал вырезки, перестановки, но это портило ленту, и мне это запретили. Кроме того, монтировать картину, не имея запасного материала, конечно, нельзя. Я тогда не знал, что снимаются дубли, что снимаются варианты. Я наивно полагал, что режиссер снимает кадры в абсолютной точности вот так, как они входят в картину.

Уже в 1929 году я попытался снова начать свою сценарную деятельность. Я написал сценарий, который назывался «Конвейер идиотов»[17] и послал его на три студии сразу: на «Ленфильм»,

«Межрабпомфильм» и на Московскую студию. Все три отказали мне с совершенно разными мотивировками. Кстати, через 2 года, когда я был уже известным сценаристом, я без всякого труда продал этот самый сценарий, не переделавши в нем ни одного слова. Поставлен он, впрочем, не был.

В 1930 году я написал чуть ли не 10 сценариев, но из них почти ни за один не получил ни копейки денег. Все это время я зарабатывал на жизнь тем, что рисовал плакаты, диаграммы и продолжал свою переводческую деятельность.

Если вы учтете, что одновременно я работал и в Институте методов внешкольной работы и, кроме того, занимался, так сказать, самоучебой, то вы поймете степень моей загрузки в то время. Не преувеличивая, я работал подчас по 20 часов в день, и дошел очень скоро до крайней степени нервного истощения. Но я торопился, я хотел как можно скорее пробиться в кинематограф.

В 1930 году на меня обратил внимание мой [почти] однофамилец А. М. Роом. Ему понравился какой-то мой сценарий, и он настоял на том, чтобы студия заказала мне сценарий для него. Это был мой первый платный кинематографический труд. Сценарий назывался «Быт горит».[18] Тему сценария дала Роому Катерина Виноградская. Для того чтобы написать этот сценарий, я поехал на Украину. Был при самом начале постройки Днепростроя,[19] в Днепропетровске, в Запорожье. Вообще работал изрядно. Однако А. Роом ставить сценарий отказался. Он сказал: сценарий устраивает меня на 95 процентов, но 5 процентов мне неоткуда взять.

То обстоятельство, что А. Роом имел со мной дело, подняло мои шансы. Мне заказали сценарий детской короткометражки для режиссера Журавлева. Мне не дали писать одному, я писал этот сценарий с целой группой соавторов. Моими соавторами были: сценарист Альтшулер, ученый педолог Жинкин и сам режиссер картины Вася Журавлев. Вдобавок ко всему, сценарий писался по повести Верейской «Таня-революционерка».[20]

Весь сценарий любой из нас мог бы написать единолично, пожалуй, в течение двух недель, но вчетвером писать его было действительно трудно, тем более что бедный Альтшулер был болен каким-то нервным переутомлением и оживлялся только после того, как принимал стрихнин с валерьянкой, причем оживлялся не больше, чем на 10–15 мин[ут], а потом снова впадал в уныние. Как бы то ни было, после титанического труда четырех могучих умов детская короткометражка была запущена в производство.

Я приехал в первый раз на студию посмотреть, как снимается картина. Я очень волновался [и сразу стал свидетелем скандала].

Скандалил режиссер из-за того, что не было арбуза. По сценарию в момент прихода полиции со стола падает и раскалывается арбуз. Но никто не мог достать зимой арбуз. Режиссеру предлагали заменить арбуз дыней, тыквой, стопкой тарелок, он ни на что не соглашался. Режиссер кричал: «Только арбуз! Арбуз раскалывается с хрустом. В нем косточки! Я требую арбуз!»

После этого случая я стал осторожнее относиться к кинематографическим деталям в сценариях, опасаясь, что любой арбуз может задержать съемку.

К 1931 году, несмотря на то, что по моим сценариям были поставлены всего две короткометражки «Реванш» и «Рядом с нами» (режиссер Н. Бравко), я уже считался весьма известным сценаристом. Рапповцы даже зачислили меня в попутчики. Тогда это звучало страшно! Это было клеймом буржуазного писателя. Надо сказать, что никто точно не знал, что такое попутчик. Ни я, ни даже рапповские идеологи, которые выдумали это слово. Оно нигде не было пояснено. ‹…›

Вырваться из попутчиков я не мог. Я решил, что мое буржуазное происхождение, очевидно, никогда не даст мне развернуться в кинематографии, раз я попутчик.

Помню, пришел я к секретарю партийной организации студии на Лесной ул[ице] и предложил, чтобы он прикрепил ко мне пролетарских учеников, которым я постараюсь передать свой сценарный опыт, чтобы быть чем-нибудь полезным, ибо у меня самого идеология явно хромает. Секретарь парткома Уманский, очень милый человек, поныне работающий в кинематографии, ничего не понял из того, что я сказал, но, во всяком случае, утешил меня как мог.

В конце концов мне был заказан большой сценарий «Товар площадей». Впоследствии, переделанный девять раз, он превратился в картину Пырьева «Конвейер смерти», причем последние переделки я делал вместе с покойным В. Гусевым. Причиной переделок служило все то же пресловутое попутническое направление моих мыслей. Я до сих пор искренне считаю, что первый вариант моего сценария был действительно хорош и его стоило ставить. Последний вариант был довольно шаблонен. 9 переделок не могут украсить сценарий. Был многократно перестроен весь сюжет, изменены все действующие лица, в последнем варианте не осталось ни слова не только из первого варианта, но даже из пятого. Над «Товаром площадей» я работал года полтора и кончил его, уже будучи ассистентом режиссера.

Эта работа принесла мне, однако, немалую пользу — она приучила меня к тому бесконечному терпению, которое

необходимо киноработнику, и к совершенно сверхъестественной выносливости.

В 1931 году, перерабатывая в седьмой или восьмой раз «Товар площадей», я решил, что сценарное дело мне не подходит. Прежде всего мне не нравилось, как ставятся мои сценарии. Ни Бравко, ни Журавлев не удовлетворяли меня. Не нравились мне и переработки. Положение сценариста казалось мне довольно унылым. Никаких перспектив я не видел.

Я решил стать режиссером, то есть для начала — ассистентом. Пришлось бросить мой Институт методов внешкольной работы. Моим непосредственным начальством была чрезвычайно милая старушка — старый педагог. У меня с ней были самые лучшие отношения. Я объявил ей о своем решении. Она выслушала меня молча, попросила выйти из комнаты и вернуться через полчаса за ответом. Я пришел через полчаса. Она встретила меня стоя и сказала приблизительно следующее: «Дорогой Михаил Ильич! Вы были хорошим и честным юношей, и я полюбила вас как сына. Сейчас вы уходите на кинопроизводство. Через год вы станете законченным негодяем. Не спорьте со мной, я хорошо знаю, что такое кино. Но, очевидно, удержать вас невозможно. Во всяком случае, я хочу сохранить о вас хорошую память, поэтому никогда больше не попадайтесь мне на глаза. Идите, прощайте, желаю вам успеха на кинематографическом поприще».

Говорила она примерно так, как говорят надгробную речь над могилой дорогих покойников, и проняла меня до слез.

Я пообещал ей, что постараюсь не стать негодяем, и с легким сердцем покинул Институт методов внешкольной работы для того, чтобы поступить на Московскую киностудию, на которой работаю до сих пор.

[…Возможность учить человека без указки, без перста…] [21]

…Часто бывает так: вот собирается мастерская — 15 человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог, опытный педагог всегда знает, что, если в этой мастерской соберется два-три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами друг друга будут учить, они сами будут учиться. Группа сильных ребят, которые формируют направление мастерской, ее запал, так сказать, систему мышления. Тогда в мастерской весь уровень необыкновенно повышается…

…Вопрос подбора людей — совершенно какая-то неощутимая вещь, особенно в кинематографе, потому что ведь каждый режиссер понемножку и актер, и немножко художник, и музыкант, и писатель очень часто. Он может стать писателем. Он мог бы стать сценаристом. Становится режиссером. ‹…› Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали рядом, и это было очень полезно мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию.

…Тогда получается возможность учить человека без указки, без перста, «вот так надо строить мизансцену, так надо строить кинематограф, так надо монтировать»…

Большей частью художники получаются тогда, как мне кажется, когда такого человека с указкой и перстом, такого учителя нет, а есть человек, который помогал бы думать. Или не мешал хотя бы думать…

Это мое убеждение всегдашнее. И когда я вспоминаю, как я сам учился, я все время вспоминаю людей, которые не мешали мне…

Первым из них был мой отец. Он был необычайно добрым человеком. Более доброго человека я просто не видел, не встречал. Хотя одновременно был очень вспыльчив, принципиален и нетерпим. Но в жизни он был очень добр…

Тогда в Москве было очень много мух, а мух было много потому, что был булыжник, а не асфальт, а в булыжнике был конский навоз, и, кроме того, его почему-то не убирали. Москва была погружена в облако мух. Мать на всех подоконниках расстилала липкую бумагу для мух, и мухи жужжали. Отец был

бактериологом, с великолепными ловкими руками. Он, когда мать не видала, пинцетиком снимал застрявшую муху, обмывал спиртом ее липкие лапки, выпускал и говорил: «Ну чего ты жужжишь, не бойся, я тебя выпущу — только не летай к нам обратно, лети в какую-нибудь другую квартиру». Вытащить даже одну муху очень занятому человеку, который ежедневно работал, не так легко, как кажется. Он аккуратно это делал и по крайней мере десять мух в день спасал.

Отец очень огорчился, что я пошел в Училище живописи, ваяния и зодчества, впоследствии Вхутеин, и решил стать скульптором. Он решил, что вообще это безумная затея и скульптор из меня выйдет плохой. Он был, вероятно, прав. ‹…›

Я и не знал, как он был огорчен тем, что я стал учиться скульптуре и совсем не знал, как он был убит, когда я бросил, потому что ему стали нравиться мои работы. ‹…›

Отец однажды, когда меня не было, я куда-то уезжал на три дня, взял мою скульптуру — голову женщины — тяжеленную, положил ее в мешок и понес. Автомобилей тогда не было. Надо было пешком идти к Михаилу Петровичу Кончаловскому, врачу и брату знаменитого художника Петра Петровича Кончаловского. И сказал: «Михаил Петрович, я прошу, скажите Петру Петровичу, пусть он поглядит эту работу и скажет, талантливый человек делал или нет?»

Петр Петрович посмотрел и сказал: «А кто это?»

«Мой сын» — сказал мой отец. «Ну что ж, это очень способный и работоспособный человек, это прекрасная работа».

Отец притащил обратно эту вещь, поставил на место и ничего не сказал мне. И только после его смерти я узнал, что он чуть не плакал оттого, что я бросил скульптуру. А я бросил ее безнадежно. Отец никогда не хотел мне мешать.

Это урок необыкновенной терпимости. А между тем всему, чему нужно было меня научить, он научил. В частности, более принципиального человека я не знал. Он, например, не мог солгать.

Был знаменитый случай. Было какое-то маленькое торжество. Все пили и произносили какие-то невинные тосты. И отец тоже встал и сказал, поднявши свою рюмку, что, знаете, я хочу выпить за одного человека, которого я очень люблю за необычайную честность и прямоту.

Встала тут одна очень важная дама, которая была убеждена, что это она. Отец сказал: «Простите, это не про вас, это про другого». Это было большое мужество, сказать в этот момент. Он всегда говорил прямо то, что он думает. Это был его принцип.

Таким образом, при всей своей доброте он был человек, если

это было нужно, не такой уж добрый. Он мог и обидеть сильно.

Вот первый мой учитель.

А в это время рядом с ним были два замечательнейших человека, с которыми я познакомился уже как ученик. Это были Анна Семеновна Голубкина и Сергей Тимофеевич Коненков.

Голубкина начала эту учебу, Коненков ее продолжил. Я бы не мог сказать, что Голубкина была уж очень добра, она была сурова. Высокая, худая, костлявая, с орлиным носом, она куталась в какую-то пеструю шаль и курила крепчайшую махорку в огромных самокрутках. Это были уже голодные годы, махорка была откуда-то из-под Можайска, что ли, от сестры. Анна Семеновна эту махорку любила. Любимым ученикам она иногда давала закурить. Я однажды удостоился этой чести. И когда только курнул, чуть не свалился с места, курить это было нельзя. Это все равно что вдохнуть… ну, я даже не знаю, что-то страшное. Она курила эту махорку — домашнюю, ничем не ослабленную, чудовищную, как нож в горло.

Первый раз, когда она пришла, староста просто сказал, что вот будет у нас новый ученик — Ромм.

— А звать как?

Я сказал: — «Михаилом».

— Ну ладно, лепите.

В это время натурщик был. Я стал лепить портрет этого натурщика. Она не подошла ко мне и не посмотрела. Через три дня она пришла, когда мне уже казалось, что портрет похож. И даже несколько учеников мне сказали: «Здорово портрет делаете». Она подошла и сказала:

— Надо бы сломать.

Я говорю: — Почему?

— Сломайте и начните снова. Лучше будет.

Но больше никаких указаний не сделала. Я сломал, начал снова. И действительно, стало почему-то лучше, не знаю почему. Может быть, потому, что свежим глазом я посмотрел или заново взял…

Потом она опять пришла, посмотрела, что у меня получается, и говорит:

— У вас кусок хлеба есть?

— Есть.

— Вот вы портрет этого старика делаете, дайте ему кусок хлеба.

Я дал ему кусок хлеба. «Ешь» — сказала она. Я сел. Он стал жевать.

Она говорит:

— Видите, жует.

— Жует.

— А ваш не может жевать.

Я говорю:

— Так портрет, он же глиняный.

— Нет, он не глиняный. Это вам кажется, что он глиняный. Вы должны его так сделать, чтобы, если вы кусок мяса заденете, больно было бы. А вы задели, да грубо, ведь вот тут кусок мяса уже отрезан у него.

Я запомнил этот урок, он мне показался каким-то необыкновенно правильным, в смысле того, как надо относиться к искусству, то есть как надо ответственно относиться к предмету своей работы.

Я запомнил еще один памятный разговор с Анной Семеновной. Она пришла в мастерскую ритмической скульптуры. Там одновременно под музыку лепили и в такт хлопали, думали, что ритмика ведет скульптуру. Когда она это увидела, она заплакала и пришла к нам расстроенная. Ее спросили: «Что с вами, Анна Семеновна?» «Боже мой, они шлепают, притопывают и какими-то шлепками портрет делают. Это ужасно», — сказала она плача. ‹…›

У нее было очень много учеников, которые ей тщательно подражали. Она их вовсе не поощряла и не выделяла. И действительно, те, кто ей подражал, работали хуже. Это ограничивало их возможности. Наоборот, она часто поощряла тех учеников, которые делали так, как ей вообще было чуждо. Она смотрела какую-нибудь работу, сделанную в обобщенных формах, которые были ей чужды, и говорила: «Ну что ж, хорошо, мне так сделать не удастся», — в том отношении, что на нее не похоже…

Еще терпимее в этом отношении был Сергей Тимофеевич Коненков. Он вообще почти что и не учил. И тем не менее каждый приход его был праздником. ‹…›

…Времена были тяжелые, зимой было холодно. Мастерская наша — громадный стеклянный купол, и стены стеклянные. Мастерская скульптурная: мокрая глина, зимой глина замерзала, замерзала совершенно. И с утра староста разогревал «буржуйки» докрасна для того, чтобы можно было хоть глиной-то работать.

И вот выходила натурщица, помню, у нас такая Сипович знаменитая была. Одна половина [тела] разогрета до того, что она багровая, а другая зелено-фиолетовая. И мы ее поворачиваем всеми сторонами, как шашлык жарят.

И вот в эту обстановку входил Коненков. У нас громадный жестяной чайник на «буржуйке», ведерный, наверное. Морковный чай. Он садился где-нибудь в уголочке, наливали ему кружку этого кипятку морковного, сидел он, макая бороду в чай.

Поглядывал туда-сюда. Посидит, ну час. Иной раз ни к кому не подойдет. Уж кто-нибудь попросит: «Сергей Тимофеевич, скажите что-нибудь».

— Что сказать?

— Ну вот эта работа.

Вздохнет, подойдет и скажет что-нибудь самое простое: «Коротка она у тебя», или что-нибудь в этом роде. ‹…› Пока мы лепим сорок пять минут, академический час, он сидит, молчит, чай пьет. Потом соберется кружок, мы с ним разговариваем. Он иногда интереснейшие вещи рассказывал о скульптуре. Или ни о чем не говорит, или говорит, как важно вылепить ухо или палец, это самое трудное: «Ведь вам кажется, что уши лишние. Ну скажите честно: кому кажется, что уши лишние?»

Я, помню, осмелился, первый сказал: «Мне гораздо лучше без ушей».

«Вы не умеете делать, по-вашему, и уши лишние, и глаза, не было бы их, совсем было бы хорошо… Так легко лепить. И обобщенная форма. И пальцы — говорит — лишние. Пальцы-то вы делать не умеете, пальцы рук, пальцы ног. А Роден до старости лет делал пальцы. И делал даже только руки. И это было искусство — рука. Рука может быть злая, добрая, такая».

Таким образом, он больше разговаривал об искусстве. Рассказывал о Родене, о Майоле, говорил о Голубкиной. Я помню, как он сказал про Голубкину: «Ну, вы знаете, Анна Семеновна масочку (то есть лицевую часть человека), масочку она, пожалуй, сделает как никто. Ну, остальное, остальное я получше делаю. Но масочку она делает как никто».

Разговоры Коненкова о том, что такое искусство и отношение к нему, дали мне очень много.

Это был первый, что ли, период жизни моей. А потом я стал метаться между кино и литературой, театром, кинематографом. И здесь судьба свела меня с Эйзенштейном… Он бывал вместе с Перой Аташевой, своей женой, у Катерины Виноградской, о которой тоже следует сказать, потому что Виноградская была для меня учительницей в отношении необыкновенной требовательности к работе. Я просто не знаю таких сценаристов, которые бы работали так, как работала Виноградская, для нее это была задача столь же масштабная, ответственная, огромная, жизненная задача, как, например, для Толстого написать «Войну и мир». Так она писала «Обломок империи» или «Член правительства», просто отдавая себя всю на протяжении года, полутора, с необыкновенной страстью, с *необыкновенной* самоотдачей, часто голодная, куска хлеба у них не было.

‹…› Но она, при всей своей поразительной страсти натуры и

необыкновенной любви к кинематографу, и особенно драматургии, была нетерпима. В этом смысле я брал у нее уроки профессии, а не уроки отношения к жизни. Но уроки профессии для меня были очень важны, потому что я понял: если заниматься кинематографом, то нужно отдать всю жизнь от начала до конца.

И вот, пожалуй, знакомство с Виноградской заставило меня бросить не только скульптуру. Я занимался музыкой, любил ее, отец меня учил. Я с тех пор ни разу не прикоснулся к роялю, когда стал заниматься кинематографом. А играл хорошо. Ни разу не прикоснулся к глине. И ни разу не занимался, по крайней мере на протяжении целых двадцати лет, *ничем,* кроме кинематографа, *никогда,* ни одной минуты. Этому меня научила Виноградская, очень талантливый кинодраматург.

И вот у нее в доме я познакомился с человеком как раз необыкновенно терпимым. Это был Сергей Михайлович Эйзенштейн… Дружить с ним было невозможно, он был слишком умен… Мне было всегда нелегко с Эйзенштейном, потому что он был намного образованнее. Он был *необыкновенно* эрудированным человеком. И мыслил он необыкновенно, очень своеобразно. Каждая его мысль еще тащила за собой какой-то второй дополнительный, третий, четвертый смысл. Через полчаса разговора с ним я чувствовал себя усталым от напряжения, оттого, что надо говорить с ним на уровне, чтобы ему было интересно, чтобы это было не глупо. А я знал гораздо меньше, и мне было трудней.

Тост Николая Шенгелая [22]

В искусстве, особенно таком, как театр или кинематограф, успех часто приходит случайно. Множество самых разнообразных обстоятельств формируют жизнь человека в искусстве. Не знаю, стал ли бы Шаляпин Шаляпиным, если бы случайно не встретил Горького.[23] На моем пути было много прекрасных людей, которые помогли мне стать человеком. Среди них хочу вспомнить прежде всего самого доброго из людей, каких я знал в жизни, — моего отца. Хочу вспомнить моего старшего брата. Вспомнить знаменитых советских скульпторов Коненкова и Голубкину, и рядом с ними одного безвестного командира Советской Армии, которому я особенно обязан, ибо именно он заставил меня анализировать свои поступки. Среди этих людей, разумеется, и Сергей Эйзенштейн, и Борис Щукин, и Фаина Раневская, и многие, многие другие. Оглядывая прожитую жизнь, я все время мысленно вижу своих учителей, каждый из которых сотворил кусочек моей души, моего разума, моих убеждений, моей любви к кинематографу. Об одном из этих людей я хочу сейчас рассказать. Имя его — Николай Шенгелая. Это был очень красивый, остроумный, бурно темпераментный и прекрасный человек. Он был талантлив решительно во всем. Разумеется, прежде всего, — в кинематографе. Его искренне любили за поразительные душевные качества. Как кинематографист я был моложе Шенгелая, хотя по возрасту, думается, он был моим ровесником. Я поздно пришел в кино, первую картину сделал в 33 года. Когда я только начинал свой путь кинематографиста, он был уже знаменитым режиссером Грузии. В эпоху немого кино он создал блистательную картину «Элисо» и сразу вошел в ряд крупнейших мастеров. В то время я был начинающим сценаристом, потом ассистентом режиссера. В профессиональных кругах кое-кто знал, что есть такой Ромм, что-то он делает, что-то пишет… Однажды был я в знаменитом здании в Гнездниковском переулке, где испокон веков находится Управление кинематографии. Сколько великих кинопобед видело это здание и сколько великих поражений! Я бродил по нему в поисках нужного мне редактора, выполняя поручение своего режиссера. И, вероятно, заблудившись, оказался в просмотровом зале, где как раз шел новый фильм Николая Шенгелая. Здесь был цвет советской кинематографии, сидели великие мастера немого кино, сидели с женами, с друзьями. И сам Шенгелая с женой, Нателлой Вачнадзе, актрисой, первой красавицей Грузии. Смотрели «Двадцать шесть комиссаров». Запрятавшись в уголок зала, я

досмотрел фильм до конца. Он мне сразу не понравился: показался холодным, полным ложного пафоса, нестройным. Наверное, я был злой, потому что не ел с утра. И был поражен, что все начали расхваливать картину в самых пышных выражениях. Очень любили Шенгелая и не хотели огорчать. Но я-то не был знаком с ним. И среди потока похвал становился все злее и злее, а потом неожиданно для себя попросил слова.[24] На меня воззрились с недоумением — что за субъект? Из присутствующих меня знал только Эйзенштейн. Он с ехидной улыбкой посматривал в мою сторону. Эйзенштейн всегда все понимал сразу и понял, что я буду ругать фильм. Действительно, я превратил его в «отбивную котлету». Очень сердито, коротко и, вероятно, удачно. Воцарилось мертвое недоуменное молчание. Я встал, вышел и тут же встретил нужного мне редактора, который выскочил из зала, обескураженный моим нахальством. Мы поговорили все же о делах, и я пошел восвояси. Выхожу из знаменитого дома и вижу на улице всю компанию. Все тут! Струхнув, решил укрыться в ближайшей подворотне. Вдруг слышу — подзывает Шенгелая:

— Вы куда, молодой человек? Чего вы прячетесь? Если уж осмелились говорить, то идемте с нами.

— А куда?

— Увидите.

Пошел я с ними. Они все смеются, оживленно разговаривают, а мне неловко. Но и удрать нельзя: Шенгелая время от времени оглядывается, тут ли я. Пришли в ресторан «Метрополь». Начался пир по-грузински. Объявили тост за Шенгелая и выбрали его тамадой. По грузинскому обычаю тамада — хозяин стола — произносит тост за каждого из присутствующих. За каждого! Сколько бы там человек ни было, сколько бы времени на это ни ушло, хоть пять суток. Шенгелая начал произносить тосты — остроумно, блестяще, изобретательно, весело, не повторяясь, находя для каждого свои краски. Около четырех часов продолжалось пиршество, а за меня тоста все нет. Начали меня грызть подозрения. Уж не решил ли Шенгелая мне отомстить? Накормить, напоить, а тоста за меня не сказать! Неслыханное оскорбление. Но когда я встал, чтобы уйти, Шенгелая меня остановил: «Куда это вы? Садитесь! Еще не вечер». А вино уже кончилось, разносят кофе, мороженое. Тогда он подозвал официанта, заказал еще вина, приказал налить бокалы и, поднявшись, сказал:

— Я хочу поднять еще бокал за одного человека. Он мало известен нам. Говорят, его фамилия Ромм. Но это не тот знаменитый Роом, автор «Третьей Мещанской», «Бухты смерти» и

других первоклассных картин. Этого Ромма зовут Михаилом. Там, в зале он многое говорил — теперь моя очередь говорить.

Помолчал. Потом начал тост: «Бывает ли так в жизни, чтобы человек плюнул тебе в лицо, а ты вытер бы лицо и сказал: «Молодец! Красиво плюнул!» Не бывает!

Бывает ли так в жизни, — продолжал Шенгелая, — чтобы человек отнял у тебя самое дорогое — твою жену, а ты сказал бы: «Будь счастлив с нею, ты достоин этой любви». Так не бывает!

Бывает ли так в жизни, чтобы человек ударил тебя кинжалом в грудь, а ты, умирая, сказал бы: «Спасибо, друг! Ты был прав!» Так не бывает! В жизни так не бывает… Но в искусстве — бывает!.. Этот человек, Ромм, плюнул мне в лицо, ударил меня кинжалом в грудь и отнял более дорогое, чем жену, — прости, Нателла, но это правда, он отнял более дорогое, чем ты, — мою картину. Но он сделал это талантливо. Слушай, Ромм! Я хочу, чтобы твоя первая картина была лучше, чем мои «Двадцать шесть комиссаров». И если ты сделаешь ее лучше, чем я, то, клянусь, где бы я ни был, — я приеду в Москву и буду тамадой за твоим столом!.. Но если ты только болтун, если можешь только критиковать, а сам сделать ничего не можешь — берегись! Я тебе этого не прощу. И никто из сидящих здесь не простит. А здесь сидит вся советская кинематография». Он помолчал и добавил: «Я прошу всех поднять бокалы и выпить за то, чтобы я был тамадой у Михаила Ромма, когда он сделает свою первую картину». И все выпили.

Прошло три года — я сделал свой первый фильм, «Пышку». [25] В суматохе премьеры я забыл об этом тосте. И вдруг получил телеграмму из Тбилиси. «Когда стол? Шенгелая, Вачнадзе». Я ответил. И вот в 8 вечера в ресторане «Арагви» за столом сидел Шенгелая на традиционном месте тамады.

Я никогда не забуду урока этого удивительного благородства, этого одного из самых значительных дней в моей жизни.

[...обязан своей карьерой в кинематографе...] [26]

Весной 1931 года на «Мосфильме» (тогда «Московский кинокомбинат») заведующим сценарным отделом был А. В. Мачерет — юрист по образованию, культурный человек, он учился за границей, был актером у Фореггера,[27] затем актером и режиссером «Синей блузы», несколько лет провел в республиканской Германии, руководя агитационными театральными бригадами, был ассистентом у Райзмана на картине «Земля жаждет», провел весьма разнообразную жизнь и наконец решил добиться самостоятельной постановки.

Именно ему я полностью обязан своей карьерой в кинематографии. Он обратил внимание на мои сценарии и предложил мне стать его ассистентом. Вообще всю свою группу он предполагал собрать из людей новых для кинематографии, и только оператор А. Гальперин успел снять не одну картину.

Мои практические знания режиссерской работы ограничивались наблюдением за работой Журавлева и Бравко, то есть были весьма ничтожны. Тем не менее я, будучи в то время весьма самоуверенным молодым человеком, согласился на предложение Мачерета.

Как пишется режиссерский сценарий, никто из нас не знал, ибо Мачерет ассистировал у Райзмана только по озвучанию картины и, следовательно, тоже не прошел полной школы ассистентуры. Такого же типа был и директор. Словом, собралась компания новаторов, которая решила сделать звуковую картину [«Дела и люди»] в эпоху, когда звук только начинал появляться.

Ассистентов режиссера было два: К. Крумин — это был своего рода политический контролер картины, человек чрезвычайно милый и абсолютно беспомощный, пришедший из Главреперткома, совершенно неподвижный, как копна сена, — а ассистентом по всем остальным вопросам был я.

Кроме меня еще был помощник режиссера — всегда больная гастритом девушка, которая мало чем могла помочь в этих обстоятельствах. И был директор съемочной группы, интересный парень [Коля Матросов].

Всю звуковую часть поручил Мачерет мне. Когда я его спросил: почему вы даете мне то, в чем я ничего не понимаю, дайте мне работу с актером, с кадром, я скульптор — помогу вам

в изобразительной части, он мне ответил: видите ли, я ничего не понимаю в кадре, я слаб в этом отношении, слаб в работе с актером. Ноя провел две картины ассистентом по звуку у Райзмана и еще у кого-то, и это дело хорошо знаю. Поэтому я могу спокойно поручить его вам, вы меня не переспорите и не обманете, я всегда буду знать, где вы ошиблись, и поэтому вы будете у меня в руках, а не я у вас. А если я отдам вам работу с актером, я буду у вас в руках, потому что ничего не смогу вам объяснить. Разрешите мне самому делать то, что я не умею делать, — а то, что я умею, — делайте вы.

В чем-то решение мудрое, потому что режиссер, для того чтобы люди у него делали то, что он хочет, действительно должен знать все стороны такого сложного искусства, которое называется синтетическим, которое складывается, по сути говоря, из нескольких видов искусств, в каждом из которых важно хорошо разбираться.

Мы сочинили режиссерский сценарий, причем сами изобрели форму, пригласили сниматься Охлопкова, Станицына, Гейрота и в августе 1931 года выехали на Днепрострой.

Это был разгар строительства Днепрогэса. Быки плотины были выведены почти доверху, но еще не соединены. Нам приходилось снимать картину в самых невероятных местах строительства, причем случалось буквально висеть над пропастью в несколько десятков метров.

Мачерет, надо вам сказать, страдал боязнью пространства и высоты. Представьте же себе этого режиссера, которому приходилось руководить съемкой, стоя на узкой дощечке, проложенной с одного быка на другой. А под ним метрах в тридцати внизу — Днепр.

Мачерет проявил подлинный героизм в этих обстоятельствах. Работать ему было невероятно трудно. Не забудьте, что нам приходилось изобретать все: мы ничего не знали.

Директор наш, Коля Матросов, усвоил один-единственный способ организации съемок. Каждую неделю он ездил в Днепропетровск и закупал там ящик папирос. Потом целыми днями он бродил по строительству, шнырял между кранами, дерриками, экскаваторами, опалубками и каждому встречному совал по коробке папирос. Вскоре он стал популярнейшим человеком на строительстве. Когда мимо нас проносился состав с бетоном, машинист уже рефлекторно давал свисток, выпускал пар и отворачивался от аппарата, ибо все уже знали, что в аппарат смотреть нельзя и из паровоза должен идти пар в любую секунду.

Помню, нужно было снять два кадра: один — Днепрострой в динамике работы; второй — Днепрострой, замерзший в бездействии. Мы выбрали высокую точку, Коля залез на стрелу самого высокого деррика, и произошло чудо. По моему знаку он махнул платком — и все на Днепрострое замерло, — остановились составы с бетоном, замерли краны, неподвижно повисли бадьи с грунтом, экскаваторы перестали крутиться и щелкать своими стальными челюстями. Пауза длилась 10 минут. Перепуганные инженеры и прорабы выскочили из контор. Но Матросов уже вновь махнул платком, и все пришло в неестественно преувеличенное движение. Все, что только могло свистеть и выпускать пар, засвистело, заклубилось, краны начали бешено вертеться, как будто все машинисты посходили с ума. Этот припадок энергии продолжался тоже минут 10. Такова была власть Матросова.

Полагаю, что Винтер (начальник строительства) так и не узнал никогда, что случилось в этот день с работниками Днепростроя.

Матросов был маленьким рыжим человечком, необыкновенно рассеянным и относящимся к чужим деньгам как к своим. Карманы его были вечно набиты папиросами, записками и прочей дрянью вперемешку с червонцами. За ним на фабрике вечно бегали люди, требуя уплаты за участие в съемке. Он никому не платил, но совал по 5 рублей, чтобы отвязались, даже не проверяя, должен он или нет. Кончил он тем, что проигрался на бегах и попал под суд.

К концу нашей работы на Днепрострое с нами произошла забавная история.

Для съемки крупным планом бетонных работ мы выстроили декорацию опалубки в сторонке, на высоком берегу Днепра. Погода стояла плохая, и мы никак не могли отснять нашу декорацию. А между тем оказалось, что в этом месте должен проходить ус плотины, и в один прекрасный день были поставлены деррики, которые с невероятной быстротой стали копать колоссальный карьер.

Не знаю, сколько сотен пачек папирос роздал Матросов для того, чтобы пощадили нашу декорацию, только через несколько дней, выйдя на съемку, мы увидели, что посреди огромного глубочайшего карьера торчит, как гигантский зуб, земляной столб, наверху которого ютится наша декорация. Ее пощадили, но кругом всю породу вынули.

В этот день была прекрасная погода, и нас переправили в декорацию при помощи крана. Целый день мы снимали на этом земляном столбе. К вечеру нас обратно переправили на землю, а

ковш экскаватора схватил нашу декорацию за шиворот и выбросил. Через 2 часа от столба не было и следа.

Мы намеревались отснять всю нашу натуру за месяц, и я приехал на Днепрострой с весьма скромным багажом. У меня было две рубашки и пара брюк. Больше ничего. Не было даже пальто или пиджака. Проснимали мы до октября, потом Мачерет уехал и оставил меня доснимать крупные планы. Наступил зверски холодный дождливый ноябрь. Я ходил по Днепрострою примерно в таком виде, в каком мы сейчас изображаем немцев под Сталинградом или отступающую французскую армию в 1812 году.

Наконец съемки прекратились сами собой. Дело в том, что, влезая на плотину, я уронил аппарат, который, естественно, разлетелся вдребезги. Если бы не этот случай, пришлось бы долго проснимать, так как я понятия не имел, сколько нужно монтажного материала. Мне все казалось мало.

В течение 1932 года мы снимали павильоны и производили озвучание картины. Здесь было тоже немало забавного. Пленка была совершенно нечувствительна к желтой части спектра, а снимали при полуваттном свете, в результате на актера направляли столько ламп, что у бедного кроткого Гейрота однажды задымился пушок на лысине.

Звук тоже не получался. Чего только не делали звукооператоры: покрывали микрофон марлей, окружали специальными сетками, ставили на резину и т. д., приходили специалисты-акустики, хлопали в ладоши, кричали «а», слушали эхо. Звук, однако, лучше не делался. Звукооператор был тогда диктатором и тираном. Бывало, после репетиции режиссер с тревогой ждал слова звукооператора, а тот высовывался из кабины и безапелляционно вещал: «Товарищи актеры, я вас прошу все «а» говорить значительно тише, все «ы» значительно громче, букву «е» старайтесь немножко приподнять, на шипящие не напирайте, говорите их вскользь, еле-еле. А вот «б» и «п» говорите как можно отчетливее».

Представьте себе, каково было положение бедного актера!

В конце концов оказалось, что в аппарате просто-напросто плохо отфокусирована ниточка и надо уметь ее фокусировать.

Мы взяли другого звукооператора [Тимарцева]. Он оказался очень грамотным и порядочным человеком… И со звуком стало лучше.

Другие группы завидовали нашему звуку и старались разгадать тайну Тимарцева. Аппарат Тимарцева стоял в закрытой передвижной кабине, которая по окончании съемки запиралась на ключ, но сбоку, внизу, было маленькое отверстие для

аккумулятора. Однажды, придя в неурочное время на фабрику, я увидел, что в это отверстие лезет довольно полный режиссер Д. С. Марьян. Вся группа пропихивала его сзади сквозь узкое отверстие. Оказалось, что группа Марьяна тайно работала на нашем аппарате.

Со звуком вообще мы производили невероятные эксперименты. Не забудьте, что перезаписи не было. Поэтому приходилось снимать синхронно не только актеров, но и оркестр, а если присоединялись еще и шумы, работать становилось невероятно трудно.

Писалась сложнейшая партитура, разбитая на кадры по тактам, точно по метроному устанавливался ритм. Потом приходилось монтировать эти резаные куски музыки, речи и шумов в единое целое. Это была работа немыслимая по сложности. Снималась фраза вместе с музыкой и шумами, потом следующая фраза, причем музыка и шумы начинались с того такта, на котором они останавливались вчера. Все это должно было совпасть по ритму и тональности.

Вдобавок ко всему В. А. Попов разработал для нас шумовую симфонию. Десятки шумовиков гремели, лязгали, свистели, гавкали, гудели и брякали разными деревяшками и железяками. Они изображали шумы кранов, поездов, ветра, топот бетонщиц и тысячи других звуковых компонентов большой стройки.

Писал музыку Шебалин, молодой Витачек и еще кто-то. Музыка должна была сопровождаться шумами и рождаться из них.

Помню один симфонический этюд из картины: сначала девушки чавкали деревянными колотушками по жидкой грязи, изображая ритмический топот бетонщиц, уминающих бетон, к этому присоединялся лязг цепей, вслед затем постепенно вступал оркестр и начинала звучать симфония бетона.

Все это было, может быть, очень наивно, но дало мне отличную звуковую школу.

Осенью 1932 года картина была закончена. Мачерет дал обо мне исключительно высокий отзыв и заявил дирекции, что я безусловно могу быть самостоятельным режиссером, хотя, по правде сказать, у него для этого не было достаточных оснований.

«Пышка» [28]

В апреле 1933 года меня вызвал директор и сказал, что если я возьмусь написать за две недели сценарий *немой* картины, в которой было бы не свыше десяти дешевых актеров, не больше пяти простых декораций, ни одной массовки и со сметой, не превышающей ста пятидесяти тысяч (средняя смета немой картины была втрое, а звуковой вдесятеро выше), то мне дадут самостоятельную постановку.

Меня особенно огорчило то, что картина должна быть немой. Ведь мое главное достоинство заключалось именно в том, что я знал звук, с немыми же картинами я совсем не имел дела. Но директор был непреклонен, он мотивировал требование тем, что немые картины нужны для деревни, где еще мало звуковых установок. Я согласился.

В тот же вечер я уже ломал голову над тем, как такое «немое» сочинить для деревни в две недели без массовок, на десять актеров и почти без декораций. Выручил меня приятель, начинающий сценарист. Случайно забредя ко мне, он узнал про мои затруднения и с легкостью мысли, поразительной даже для его двадцати лет, посоветовал экранизировать что-нибудь из классики, скажем, Мопассана. Несмотря на то, что Мопассан явно не гармонировал с задачей обогащения сельского экрана, мы очень быстро остановились на «Пышке».

Утром я принес в дирекцию подробную заявку с глубоким теоретическим обоснованием, почему необходимо ставить именно «Пышку». Моя оперативность сразила директора. Я стал режиссером.

Перед первым съемочным днем я пришел к Сергею Михайловичу Эйзенштейну и попросил у него напутствия.

— Да ведь все равно не послушаетесь, — посмеиваясь сказал Эйзенштейн.

— Честное слово, послушаюсь!

— Хорошо. С какого кадра вы начинаете съемку?

— С самого простого: крупный план, сапоги стоят перед дверью.

— Съемка у вас завтра?

— Завтра.

— Предположим, что послезавтра вы попадете под трамвай. Снимите ваш кадр так, чтобы я мог принести его во ВГИК, показать студентам и сказать: «Смотрите, какой великий режиссер безвременно погиб! Он успел снять всего один кадр, но этот кадр бессмертен. Мы поместим эти бессмертные сапоги в

архив».

— Слушаюсь, — сказал я.

— Под трамвай попадать необязательно, — сказал Эйзенштейн!

— А дальше как снимать? — спросил я.

— Разумеется, точно так же! Каждый кадр, каждый эпизод и каждую картину.

…Разумеется, меня привлекла не только сюжетная сторона этой блестящей новеллы Мопассана. Я уже понимал, что повторить на экране литературное произведение — дело не простое, и сюжет сам по себе не спасет. Дело было в другом.

В то время я увлекался очень Жюль Роменом, особенно его ранними вещами, такими, как «Белое вино Лавалет», «Толпа», «Чья-то смерть», последняя часть «Ла Труадека» — «Партия честных людей», словом, теми вещами, где Жюль Ромен исследует поведение толпы, трактуя толпу, так сказать, как единое многоголовое существо. Где он утверждает мысль о том, что человек в толпе растворяется и превращается в некоторую часть целого. И при этом меняется, делается иным, приспособляется, притирается к толпе.

Эта идея показалась мне чрезвычайно плодотворной и интересной. Я стал примеряться, присматриваться. Действительно, представим: муж и жена. Они делаются похожи друг на друга. Когда идут три приятеля вместе (и это я уже сам замечал многократно), то один говорит не то, что говорил бы, если бы шел с другими двумя приятелями. Или один. Он уже приспосабливается к этой двойке, которая с ним. Соберется пять — может еще резче измениться характер.

Студенческая аудитория — это особая психология, и каждый отдельный студент это нечто иное, нежели студент в составе аудитории.

Вот эта коллективность поведения, сила стадного чувства, сила стадного инстинкта человека меня очень поразила. У Жюля Ромена это носило название унанимизма, я же подумал, что это плодотворная для кинематографа идея, потому что она чрезвычайно конкретна, пластична. Скажем, «Партия честных людей» — как это ясно и точно выразимо на экране. Да и идею общности людей, казалось мне, можно приспособить к нашей идеологии, к нашему мировоззрению.

Я думал так: ну что ж, вот собрались несколько буржуа в дилижансе. Естественно, у каждого из них свой характер, свои интересы. Да и они как бы выбраны из разных прослоек. Но посмотрите, до какой степени они сливаются воедино. И мне

показалось очень выгодным такое единое поведение. Очень интересным для мизансцен, очень интересным для актерской игры, особенно для режиссерской работы.

Я думал (и так и написал сценарий), пусть они вместе радуются, огорчаются, скучают, негодуют, ругаются, голодают, жрут, сердятся, лицемерят — все одновременно, все повороты психологические одновременны. Внутри этого пусть не будет разработанных характеров. Характер у всего этого многоголового существа. И этому единому многоголовому характеру пусть противостоит характер одного человека — Пышки, которая с ними не слилась, хотя и пыталась слиться. Не вышло.

И, кроме того, меня привлекла простота конкретных физических задач, которые стояли в «Пышке». Такие вещи, как голод, еда, скука, нетерпение, злость, — все это очень выразимо на экране, думал я.

Таким образом, работая над «Пышкой», я ее перерабатывал. Это был не совсем Мопассан. Это был, так сказать, Мопассан по жюль-роменовски, да еще в трактовке Ромма, то есть в перевернутой жюль-роменовской трактовке. Но так как у меня есть способности к стилизации, то, в общем, никто этого не заметил. Ни в сценарии, ни впоследствии в картине; казалось, что это и есть новелла Мопассана.

Сейчас я очень ясно излагаю этот замысел, который сыграл большую роль вообще в моей режиссерской судьбе, потому что я попытался и в «Тринадцати» повторить тот же прием — но наоборот, в положительном коллективе советских людей, я постарался и дальше разрабатывать это в «Мечте». И, наконец, к этой же идее я вернулся уже под конец своей режиссерской работы в «Обыкновенном фашизме», где идея массовости, стадности и потери индивидуальности в толпе стала генеральной, ведущей идеей и осмыслена гораздо глубже, чем в предыдущих моих вещах.

Правда, от этой как бы сквозной мысли, которая меня всегда занимала, в жизни отвлекало все время в сторону. Я вынужден был ставить совсем другие картины. Пытался вернуться к ней, иногда делал попытки сценарные, но они не доходили до экрана. А кроме того, идея эта не была в русле советской кинематографии, и советская кинематография в это время, да и вся мировая кинематография, считала главной задачей разработку характера человека, глубокое исследование характера. И я тоже стал пытаться разрабатывать эту задачу, хотя как раз здесь я, вероятно, не был так силен, и мне это доставило много труда, и, пожалуй, я в связи с этим совершил не одну ошибку.

Вот что было основной режиссерской идеей в «Пышке».

Любопытно, что тогда я не считал это режиссерским замыслом, храня в секрете как какую-то стыдную тайну, И даже группе не сказал. Никому, например, не посоветовал почитать Жюль Ромена. Наоборот, в экспликации «Пышки» я подробно разрабатывал все характеры, *очень* подробно, и дал *весьма* развернутые характеристики каждому персонажу. Но по секрету, так сказать, эту задачу ставил.

Когда я начал говорить с Эйзенштейном по поводу «Пышки», Эйзенштейн моментально набросал мне кучу литературы, прямо вынимая с полки коллекцию дагерротипов: прически тех времен, костюмы тех времен, политические деятели тех времен и т. д. и т. д., разные монографии. Казалось, что у него заранее все подготовлено на всякий случай. Дал мне все это почитать:

— Ну, потом, когда придете, вы мне расскажете вашу режиссерскую экспликацию.

Но я не решился говорить Сергею Михайловичу, что я собираюсь делать унанимистический вариант «Пышки». Когда я говорил с Эйзенштейном о постановке «Пышки», он спросил у меня: «Ну а какой у вас режиссерский замысел?» Я стал что-то бормотать — про дилижанс, то, другое, третье. И мне Эйзенштейн ответил: «Ну какой же это режиссерский замысел? Пока что нет у вас никакого режиссерского замысла. Ну ничего, — сказал он, — бывает и так, что замысла нет, а картина получается. Я на вашем месте вообще начал бы не с дилижанса, а сделал бы основным содержанием то, что до дилижанса, как немцы вступают в Руан и поведение жителей Руана».

А я как раз делал вторую половину новеллы. Я говорю: «Да нет, я буду делать вторую половину».

— Ну что ж вы меня спрашиваете? Все равно сделаете наоборот.

Приступая к картине, я ничего решительно не знал ‹…› и до сих пор помню то ощущение жгучего стыда, которое я испытывал каждый раз, входя в павильон. Я просто не знал, с чего начинать и как действовать.

Но у меня был прекрасный коллектив. В первую очередь — Борис Израилевич Волчек, он был опытней меня, уже до «Пышки» снимал, и снимал отлично. Я был в восторге от материала, который он мне показал до «Пышки», и твердо решил работать с этим оператором. Я на него положился полностью. Человек очень высокой изобразительной культуры. Медлительный, в общем, но зато твердо знающий, чего он хочет. Он сразу завоевал в группе огромный авторитет, и я уже заботился только о крупностях, о направлениях, о диагоналях, о мизансценах и т. д., а всю

остальную изобразительную сторону я полностью возложил на Волчека. И надо сказать, что он оправдал мои надежды. Он снимал блестяще. Верил я ему абсолютно. И к середине картины думал так: ну, черт возьми, в крайнем случае, если я сделаю плохо, то уж изобразительно картина будет стоять на высоком уровне и, следовательно, не провалится с треском. Надеялся я на Волчека.

И еще на некоторых актеров. В частности, на Раневскую. Довольно забавно вышло, как я ее пригласил на «Пышку». Сценарий «Пышки» я писал в доме отдыха Абрамцево, там жила Раневская. И однажды она мне говорит:

— Вы знаете, Михаил Ильич, я огромная поклонница вашего творчества, я обожаю ваши картины — «Третья Мещанская», «Предатель», «Бухта смерти», я мечтаю сыграть госпожу Луазо. Очень вас прошу, пригласите меня на госпожу Луазо.

Я сказал:

— Фаина Георгиевна, дорогая, я не тот знаменитый Роом, это первая моя картина, я совсем другой Ромм.

Она жутко смутилась, но тем не менее мы с ней очень быстро подружились, и я ее пригласил на госпожу Луазо. Играла она превосходно.

Невероятную, железную выдержку проявила Сергеева, которая одновременно работала в театре[29] и снималась в картине «Весенние дни» Симонова, работала в три смены. Затянутая в корсет, она приходила — веселая, сверкающая здоровьем, полнокровная, полногрудая — и сразу принималась за работу. И как только кадр был отснят, а Волчек ставил следующий свет (это было довольно долго), она просила: «Можно мне немножко поспать?» — «Пожалуйста». Она ложилась тут же, подкладывала книжки под голову и в корсете, во всем спала тут же, в павильоне, среди стука и грохота, как убитая, тридцать минут. Ее будили, она вскакивала как встрепанная, проверяла прическу и тут же начинала работать.

В студии было зверски холодно, павильоны были не закончены, был только один законченный павильон, который отапливался. Мы снимали в огромном центральном павильоне «Мосфильма», где не были настланы даже полы, не было постоянной электропроводки, кабели временно втаскивали. Проходили мы через какие-то ямы. Мука-мученическая была. Да и вдобавок картину все время останавливали.

Интересен случай с одним из директоров, который приостановил картину. Его фамилия была Коробцов. У него была шелковая борода, он был значительно старше меня. Я считал его глупым. Ну, естественно, раз он остановил «Пышку», значит,

глупый человек… Глупый и вредный человек.

Узнавши, что «Пышка» опять законсервирована по финансовым соображениям, я в ярости ворвался в кабинет Коробцова и сказал: «Слушайте, вы, старый бюрократ». Коробцов вдруг остановил: «Подождите. Как вы сказали? «Старый бюрократ»? Разберемся в обоих словах. Сначала в слове «старый».

Он отодвинул стул и прямо с пола вспрыгнул на стол и обратно и сказал: «Проделайте это». Я не мог с пола прыгнуть на стол. Он сказал: «А я могу». Оказалось, что он — бывший чемпион Украины по прыжкам в высоту. Я этого не знал.

Он говорит: «Разберемся в слове «бюрократ». Но у меня уже запал прошел. Мы разобрались, и Коробцов оказался хорошим человеком. Картину через некоторое время запустили снова.

Начал я делать эту вещь с совершенно любительским представлением о том, что такое режиссура, ошибаясь жесточайшим образом.

Первая ошибка была очень существенна и привела к тому, что мне пришлось переснимать самую центральную, огромную сцену дилижанса полностью, от начала до конца. Это было бы не легко, если бы картина не была законсервирована. Ее консервировали два раза, два раза снимали с производства, и я успевал за это время подмонтировать, убедиться в том, что это плохо, и придумать, как делать.

Первоначально я снимал дилижанс более или менее целиком. От него отнималась только одна стенка, и снимал планами. Два-три человека в каком-то взаимодействии, и у меня получилось резкое нарушение пространственного представления.

Дело в том, что человек, видя изображение, чувствует себя стоящим примерно в тройном расстоянии от объекта. Это психологический закон. Он видит в этом ракурсе при нормальном зрении. Обратите внимание на то, что съемки в вагонах поездов, за исключением картины Кавалеровича «Поезд» или тех картин, которые снимаются сейчас в настоящих вагонах, велись в раздвижных вагонах, которые оказывались грандиозно большими, потому что зритель сидел на том месте, где стоит аппарат. А аппарат стоит в соседнем купе или через купе. Получаются грандиозные размеры вагона поперек и вдоль, во все стороны.

Таким же огромным оказался дилижанс. Была масса места, хотя в кадре были плотно показаны три человека.

Я убедился, что в кадре можно брать либо одного, крупно, либо двух, уже очень плотно, максимум, тогда уже по грудь кадр, либо продольные планы. Тогда при продольном плане можно было взять иногда трех человек, да и то при условии, что первый будет очень крупно.

Значит, мне нужно было заново передумать весь монтажный ход. А я снимал очень точно. Я боялся всякой импровизации и, как разработан был сценарий, так стремился снимать каждый кусок.

В результате по предложению Волчека мы разобрали весь дилижанс на отдельные маленькие стенки, величиной не больше обыкновенного книжного шкафа, выбросили все окна, все. И стали снимать отдельные портреты без всякого дилижанса, отдельно совершенно. Ставили на маленькую качалку стеночку и ставили отдельные портреты, намечая тут же строго по бумажке направление взгляда, откуда куда, в какой последовательности, стараясь, чтобы это было смонтировано грамотно, по знаменитой теории «восьмерки».

Было переснято заново все, от начала до конца, на крупных планах. А остальные декорации я уже снимал нормальным образом.

Я это говорю только потому, чтобы показать степень моей профессиональной беспомощности. Так же беспомощен я оказался в вопросах монтажа.

Монтажница Степанчикова, у которой был плохой характер, спросила меня:

— Сами будете монтировать или я смонтирую?

Я говорю:

— Нет уж, я сам буду монтировать.

— Ну монтируйте, вот вам пленка.

Я взял, развесил кусочки, срезал то, что мне казалось лишним и ненужным, смотал вместе и сказал: «Склейте». Но некоторые кусочки я поставил вверх ногами, некоторые на глянец, другие на мат. Степанчикова сердито склеила так, как и было развешено. А я никогда не прячусь от группы. Группа пришла смотреть первый эпизод и полегла от смеха. Мне было очень совестно, но я рассердился и решил мучить Степанчикову, в отместку: отрезая кадр, я резал его точно по рамке и говорил: «Склейте заплаткой, потому что я буду резать в другом месте». Некоторые кадры я перерезал по одному по 15–20 — 30 раз, отыскивая точную отрезку, пока не научился. Материал приходилось перепечатывать по два, по три раза, потому что он превращался в сплошную заплатку. Меня не торопили, картина была в простое или в консервации. В результате я научился монтировать.

Этим же способом я научился работать с актером, просто на опыте грандиозного количества ошибок.

Я постарался отобрать актеров максимально выразительных внешне, которые, когда они в едином действии ходят, сердятся,

жрут, голодны — имели бы остро прикрепленные к ним характеристики.

Так же я работал и с костюмами, со всем. Благодаря этому на картину сразу ложился отпечаток такого гротеска. Я его не боялся, хотя этот гротеск местами, вероятно, был чрезмерным.

Помнится, первым Михаил Шнейдер, мой друг и очень хороший человек, дал очень сильное, едкое определение «Пышки», сказав: «деревянная выразительность «Пышки». Это было верно.

Головня Анатолий выругал операторскую работу и сказал, что грим, пудра и прочее прут со страшной силой из этого искусственного произведения. В общем, много было неприятностей.

Когда я уже в середине работы стал складывать первые эпизоды, я обратился к одному-двум режиссерам, которых очень уважал (там не было Эйзенштейна). Они пришли в ужас от того, что я делаю, и сказали: «Миша, давайте так, мы посидим с вами два-три дня и попробуем снять один кусочек. Просто вы снимаете что-то невозможное, это бог знает что, ничего не склеится. И, кроме того, это не советское кино, что-то совсем другое».

Ну, я все-таки упрямый человек, хотя и не очень боевой, но все-таки упрямый, я продолжал. Во всех первых картинах, в «Пышке» в особенности, я обнаружил одно своеобразное явление. Я никогда не мог сделать отдельный кусок, например кадр, в особенности в первых картинах, так, как он был задуман. Все получалось неверно, наоборот. И в «Пышке» было не так.

Актеры оказались не такие, каких я видел и хотел. Кадры оказались бесспорно не такими, какие я хотел видеть. ‹…›

В общем, все, что я делал, и мизансцены, и все, особенно готовый кадр, когда он появлялся на экране, вызывало у меня просто оторопь, самую настоящую. Я видел, что это нисколько не похоже на мои собственные намерения. И я был убежден, что меня ждет неизбежный провал.

Но когда картина была готова и когда я уже успокоился и на каком-то втором, третьем, четвертом просмотре поглядел более холодными глазами на результат, оказалось, что самое важное из того, что я хотел сделать, в основном все-таки сохранилось. Все отдельные кадры были не похожи, они мне показались чрезмерно гротескными, нарочно сделанными в большинстве случаев, кроме нескольких кусков общих мизансцен. Но тем не менее что-то в этом замысле было, что в конце концов держало каждый кусок, очевидно, в рамках каких-то самых-самых общих стилевых намерений…

…Значит, первое, это каждый раз ощущение неудачи. Только один актер радостно хохотал при виде каждого кадра на экране, Мухин. Это меня страшно утешало, потому что хоть один человек радовался. Но оказалось, что этот актер радовался самому себе: как хорошо сидит костюм, какой хороший цилиндр. Он очень себя любил. И никак не мог привыкнуть к тому, что он так красиво выглядит на экране. Остальное его мало волновало. Я однажды, после долгой репетиции с ним, застал его спящим, когда уже камеру пустили, и наконец понял, что это не такой блестящий актер, как я думал. ‹…›

Второе, что я безусловно поймал в «Пышке», — соотношение крупного и общего плана. Я стал работать на *очень* широких мизансценах, с одной стороны, и на *очень* крупных планах, с другой стороны. ‹…›

В первой же декорации я стал делать мизансцены уравненные: все одновременно снимают цилиндры, все одновременно кланяются, все одновременно поворачиваются, все одновременно, скажем, ходят одинаково совершенно… можно было заменить любого человека любым человеком. Я полагаю, что вот в этом и есть основной замысел «Пышки».

Если вы вспомните эпизод, когда уговаривают Пышку, то там в наибольшей степени было это свойство: превращение группы людей в единое какое-то существо.

Может быть, эти обстоятельства и дали картине ту, что ли, форму замысла, которая спасла меня от очень неопытной и любительской работы с актером, которую я, к сожалению, не мог преодолеть.

Хотя актеры там были разные — хорошие, способные, всякие, — но, будучи человеком настойчивым, я все время их тянул на какую-то очень внешнюю характерность, которая, по-видимому, вредна.

Впоследствии, в «Мечте», я совершенно переменил эту методику актерской работы. Начисто. А ведь это схожие картины. Они схожи и где-то внутренне, и должны быть схожими и по методу.

Мизансцены, это второе, что я хотел отметить себе для того, чтобы запомнить, как важны эти вещи.

Третье. Замечание Эйзенштейна вот какое…

Однажды у меня пропала целая партия материала, три съемочных дня. Тогда лаборатория была очень кустарно организована, и целый кусок — первый приезд всей этой компании в городишко: как они входят в кухню, входят в гостиную и происходит первое знакомство их с хозяином, с горничной, с прусским офицером, — этот эпизод был довольно

подробно разработан, и он весь, кроме нескольких кусочков, исчез. Сколько мы ни искали, мы не могли найти. А декорация была уже сломана. Я все время ждал, что вот-вот придет, а не пришел этот материал. Впоследствии он был найден, но через много лет, когда было озвучание «Пышки», уже после Великой Отечественной войны. Вдруг среди старых срезок и чернового материала я нашел эти три коробки, которые мне тогда были так необходимы.

Как раз в это время, когда я в полной растерянности метался, не понимая, что же мне делать и как собирать эпизод, пришел как-то случайно Эйзенштейн и спросил: «Что у вас такая физиономия растерянная?»

— Да вот, Сергей Михайлович, пропали три коробки материала.

— Ну и что? Слушайте, имейте в виду, что когда нет материала, вот тогда-то и появляется искусство. Искусство есть самоограничение. Если у вас множество материала всех сортов, вы никак не сообразите, как смонтировать элегантно, просто и лаконично. У вас будет слишком много способов. Найдите единственный способ, и будет все прекрасно. Обратите внимание, что графика, как правило, лучше, чем станковая живопись, потому что графика ограничена, а в живописи вы можете делать все, что угодно. Вот большинство и рисует крайне плохо. А вот вы покажите, что вы — человек остроумный.

Я запомнил это замечание. Я миновал этот эпизод, и когда Эйзенштейн спросил: «Ну как, склеилось?», я [сказал]: «Да, склеилось».

Поразила меня еще одна вещь: его потрясающая память на кадры. Я ему тогда показал готовую картину. Он посмотрел ее и сказал:

— Ну что ж, у вас все в порядке. Только зря вы вот такой-то кадр врезали, он композиционно не годится. И вот три раза повторяете такую-то композицию.

— Нет, не три, а два.

— Нет, не два, а три.

Я говорю:

— Но я же монтировал.

Он ответил:

— Но я же знаю лучше вас.

…И тогда я вспомнил, что [кадр] разрезан и еще в одном месте и вставлено что-то.

Запомнить тысячу кадров с первого взгляда и отметить композиционное однообразие одного кадра, который повторяется не дважды, как я утверждал, а, как он сказал, трижды, — это мог

только Эйзенштейн. Больше я такого человека поразительной памяти и точности [не встречал]. Кстати сказать, никаких других замечаний он не сделал.

«Ну, делайте дальше».

— Что?

— Следующую картину, — сказал он.

Вот и все. Так я никакой рецензии и не удостоился от него. В общем, он одобрил картину.

Я думаю, что хотя [он] одобрительно отнесся к моим экспериментам, но не был от меня в большом восторге. Так мне кажется. Хотя относился ко мне очень хорошо, но позже уже. ‹…›

Первый человек, которому я показал картину, был И. Г. Эренбург. Он только что приехал из Франции.

…Времена были такие, знаете, люди ходили небритые принципиально. Режиссер, который был брит в начале 30-х годов, считался хлыщом, или бездельником, или буржуазным перерожденцем. Небритый режиссер со щетиной трехдневной это был правильный режиссер. Сразу видно, что человек горит энтузиазмом. И я ходил тогда небритый.

Явился хорошо побритый Эренбург с женой и пуделем. Это меня потрясло. В очень холодной просмотровой, которую мне дали (а он был человек зябкий, ему было холодно), он посмотрел картину, которая ему резко не понравилась: «Ну что же вам сказать? Я буду говорить честно, я не люблю, знаете, все это. Картина плохая. Я вам советую, чтобы ни один француз не видел картину, потому что это скомпрометирует представление французов о стиле советского кинематографа и об актерах советского кинематографа. Этот Мопассан очень точный, глубокий писатель, а у вас какой-то гротеск. Самое же главное то, что видно сразу, что вы западнее Потылихи не бывали. Это не французы. Это даже не пахнет французами. Тут ничего французского нету, все неверно».

Я, достаточно огорченный, спросил Илью Григорьевича, в чем он находит ошибки. Он говорит:

«Да тут все неверно. И едят не так, сидят не так, моются не так. Во-первых, французы не очень-то любят мыться. А у вас Горюнов в путешествии, в гостинице моется до пояса. Это совершенная глупость, ничего подобного быть не могло. Не станет француз-виноторговец мыться в тазу до пояса. И вообще постарается мыться как можно реже. И все так у вас, и гостиница у вас такая, и… И вообще, до свиданья, я пошел».

…Шумяцкий тоже отнесся к картине сурово. Он сказал мне так:

— Вы попытались обмануть нас. Вы немую картину делали с

расчетом на звук. Я ясно вижу, как у вас тасуют карты, страшно быстро тасуют карты. Вы ускорили картину, потому что немая на 16 кадров идет, звуковая на 24, вот вы и ускорили.

Я говорю:

— Борис Захарович, побойтесь бога! Если бы я ускорил, то тасовали бы медленнее, а не быстрее. Ведь проекция-то идет на 16 кадров, вы сейчас смотрите на немом экране.

Он говорит:

— Что вы меня обманываете? Все вы жулики.

Я говорю:

— Позвольте, ну почему жулики? Если я снимаю на 16 кадров, выйдет быстрее, а на 24 медленнее. А вы говорите…

— Нет, наоборот, — сказал Шумяцкий, — на 24 будет быстро, больше кадров, а на 16 медленно, и вы меня не обманывайте, — ушел очень сердито: — Я вкачу вам выговор.

А назавтра прискакал кто-то из литераторов и говорит: «Вы знаете, я видел письмо Бориса Захаровича Сталину, и там написано следующее: «Очень интересна картина молодого режиссера Михаила Ромма «Пышка», снятая на советской пленке», в общем, какие-то очень лестные слова пишет о вас Шумяцкий».

Я говорю:

— Не может быть, он вчера из меня сделал котлету. Он говорит:

— А это характер, это на всякий случай он вас шуганул, а вот Сталину он доложил таким образом.

Беседа с Горьким и Роменом Ролланом [30]

Летом 1935 года Ромен Роллан гостил у М. Горького на его подмосковной даче «Горки». Не знаю, по чьей инициативе была тогда организована встреча группы кинематографистов с обоими великими писателями.[31]

Делегация была довольно многочисленна, человек 12–15. Ехали в трех машинах.

«Горки» — барская усадьба: парк, большой дом, просторное каменное крыльцо с колоннами. Мы вошли в огромную столовую нижнего этажа, в ней было пустовато: длиннейший стол, стулья и больше ничего, только в одной из стен прорезаны аппаратные окошечки, видимо, для киносеансов.

Почти тотчас же спустился сверху Горький. Я видел его в домашней обстановке впервые. Очень высокий, широкоплечий, чуть сутулый, он был одет в просторный серый пиджак. Длинные сухощавые руки были очень выразительны. Держался он поначалу чуть мрачновато, искоса поглядывая на собравшихся, покашливал и беспрерывно курил сигареты. Впечатление спокойной наблюдательности исходило от него. Он был и не был похож на свои портреты. «Окал», но не был нисколько мужиковат, скорее — ученый, академик. Сел не во главе стола, а где-то посередине, устроившись на стуле чуть боком, уложил свои длинные ноги одна на другую, оперся на локоть, закурил, без всякого стеснения ждал от нас начала беседы.

Беседа поначалу не клеилась. Кто-то спросил, как здоровье Роллана. Горький коротко ответил:

— Плохо.

Кто-то сказал:

— Вероятно, он скоро устанет от беседы. Каким образом нам понять, что пора удалиться?

— Он сам скажет, — спокойно сказал Горький. — Он скоро помрет. У него туберкулез. Такие люди не стесняются.

Он помолчал.

— Небось, думаете: вот злой старик! У самого туберкулез, а другого хоронит, — он усмехнулся. — У меня, видите, легочный туберкулез. Это в моем возрасте не опасно. С легочным туберкулезом я могу прожить очень долго. Вот даже курю… А у Роллана мелиарный туберкулез. Уже перешел на желудок. Ему осталось жить месяца два-три…

Мне показалось, что в словах Горького звучала глубоко

скрытая ирония. Говоря вещи, на которые явно нельзя было ответить осмысленно или, во всяком случае, тактично, он внимательно оглядывал всех, проверял, какое впечатление производят его слова о смерти, кто как при этом держится.

Затем стали спрашивать, понимает ли Ромен Роллан по-русски и кто будет переводить.

— По-русски не понимает, — сказал Горький. — Если выйдет с ним жена, она будет переводить. Если не выйдет, переводите сами.

Кому-то пришло в голову, что я как постановщик «Пышки» знаю французский язык.

Горький пристально взглянул мне в глаза. Вообще взгляд его был точен, повороты скупы, но очень выразительны.

— Это вы ставили «Пышку»? — как бы с оттенком подозрительности сказал он.

— Да…

Горький внимательно и, как мне показалось, сердито осмотрел меня, словно бы моя фигура совершенно не вязалась в его представлении с образом человека, поставившего «Пышку». Потом он отвернулся от меня и, уже отвернувшись, неохотно сказал:

— Хорошая картина.

Не зная, что ответить, я сказал, что не все разделяют это мнение. Некоторые ругают картину.

— За что? — с интересом спросил Горький.

— Говорят, что в ней неверно изображена Франция, французы.

— Кто же это говорит?

Я назвал фамилию писателя (назовем его — Икс[32]).

— Ну и что же Икс находит в «Пышке» непохожего на Францию?

— Все. В частности, он говорил, что совершенно неправдоподобна сцена, где Луазо моется в дороге до пояса. Он говорил, что французы вообще нечистоплотны и мало моются, а тем более виноторговцы, мещане. Луазо никак не могла в голову прийти мысль мыться до пояса.

— Передайте Иксу, — серьезно отвечал Горький, — что он судит о Франции по богеме. Ибо сам принадлежит к богеме. Богема действительно нечистоплотна. Во всех странах мира. Что же до французов, то они хорошо моются, пока ухаживают за женщинами. А ухаживают они до шестидесяти лет. Ну, а к этому времени они привыкают мыться. Так и моются до самой смерти.

Глаза Горького смеялись, но лицо оставалось серьезным.

Вошел Ромен Роллан с женою. Несмотря на жаркий летний

день, он был в длинном черном сюртуке, под сюртуком был надет черный вязаный жилет и серый пуховый шарф. Лицо Роллана поражало своей породистостью, аристократической лепкой: горбатый гасконский нос, высокий белый лоб, редкие, зачесанные назад волосы, длинные, тонкие белые пальцы. Ощущение некоторой чопорности, приподнятости, какого-то изысканного величия исходило от этого человека: орлиная посадка гордо поднятой головы, прохладный взгляд.

Жену я плохо запомнил, глядел на Роллана. Она была русская.

Все пили чай: стояли блюда с булочками, с закуской. Ромену Роллану тоже подали малюсенькую чашечку жидкого чая, сухарик размером в полспичечную коробку на блюдечке и на другом блюдечке — несколько капель меда. Порция для пчелы, а не для человека. Очевидно, он соблюдал строгую диету.

Роллан сел очень близко от меня, и я мог внимательно разглядеть его: лицо усталое, больное, виски ввалились. Движения очень медленные, но взгляд ясный, пристальный, проницательный.

Всех подробностей беседы я не помню. Вначале шла общая оценка кинематографии: говорил то Горький, то Роллан, оба хвалили «Чапаева», «Границу», «Пышку», «Рваные башмаки» Барской. По поводу «Рваных башмаков» Горький, между прочим, сказал:

— Вот я вижу на многих из вас ордена. Конечно, не я их раздавал, я, может быть, роздал бы иначе. Я рад: пусть будут ордена… Но, будь моя воля, я бы барышне — он показал на Барскую — за «Рваные башмаки» дал бы вот такой орден! — он показал руками, примерно пол-аршина. — Фунтов в пять весом орден! Это было бы справедливо…

Когда зашел разговор о «Пышке». Горький сказал: «Вот Ромм, он поставил «Пышку».

Ромен Роллан очень, ну что ли, вежливо, сказал: «Да, мне очень понравилась картина. Вы знаете, я особенно высоко оценил глубокое знание вами Франции. Редко кто знает, что Руан знаменит утками, а вот когда я увидел, что во дворе гостиницы ходят именно утки, а не куры, я понял, что вы действительно знаток Франции».

К слову сказать, утки эти были взяты с подсобного хозяйства «Мосфильма» и появились в кадре совершенно случайно: нам нужна была какая-то живность для жанра, и взяли, что нашлось под рукой.

К чести нашей делегации надо сказать, что мы не стали ждать, пока утомленный Ромен Роллан встанет и прекратит

беседу, — мы встали сами. Думаю, что и Горький и Роллан, особенно Роллан, были довольны нашей тактичностью.

Когда мы вышли на просторные каменные ступени дома, оператор Цейтлин стал снимать Горького.[33] Горький поглядывал на него угрюмо и не хотел ни позировать, ни притворяться, что разговаривает, — вообще делать кинематографические мизансцены. Какая-то мысль беспокоила его — он поглядывал по сторонам и вдруг спросил:

— Скажите, а можно мне с внучками сняться?

— Конечно, можно! — сказал Цейтлин.

Горький просиял.

— Дарья! Марфа! — стал громко кричать он.

Когда внучки прибежали, Горький, торопливо обхватив их, стал устраиваться как удобнее для съемки: теперь он безропотно исполнял все указания Цейтлина, присаживался на корточки, чтобы сравняться в росте со своими крохотными внучками, поднимал их, поворачивал к свету, все время стараясь подтолкнуть внучек поближе к аппарату и спрятаться за ними.

Это зрелище было настолько трогательным, что все мы, остановившись, смотрели на Горького: он был очарователен в своей любви к внучкам.

Больше я Горького не видел…

«Тринадцать» [34]

После «Пышки» я должен был делать совсем другие картины, вовсе не «Тринадцать»! Прежде всего я должен был делать «Пиковую даму». История с «Пиковой дамой» очень длинная.

Дело в том, что до «Пышки» я договорился с Эдуардом Пенцлиным, который был опытнее меня, был уже режиссером, делать первую картину вместе. Пенцлин — обидчивый, самолюбивый человек. Очень приятный, очень умный, может быть, не очень волевой, не очень энергичный, но, во всяком случае, интересный человек.

Но когда наступил момент неожиданного решения, когда мне надо было сразу сказать директору студии «Я делаю «Пышку», то у меня не было времени согласовывать это с Пенцлиным. Пенцлин в это время был в Крыму и какие-то лекции читал на Ялтинской студии. Я тут же дал телеграмму Пенцлину: «Дал согласие делать «Пышку» [по] Мопассану. Приезжайте, будем работать вместе».

Он обиделся, и ответ был такой: «Если вы дали уже согласие, можете работать сами». Примерно так. Переписка продолжалась, но он обиделся. Я сел писать сам сценарий и дал вторично Пенцлину телеграмму, что я уже работаю над сценарием, но готов режиссуру делать вместе. Очень уж я боялся один начинать.

Но Пенцлин не согласился. Когда же «Пышка» была сделана, я в это время работал вот над чем. Катерина Виноградская писала сценарий, из которого впоследствии был сделан «Партбилет» Пырьева. Назывался этот сценарий «Анка». Мне очень нравилась Катерина Виноградская, я был большим поклонником ее таланта и большим другом этой семьи, ее и Шнейдера. Шнейдер, ее муж, был очаровательный человек, он погиб во время войны от туберкулеза. Но когда этот сценарий был сделан (кстати, он не похож на «Партбилет», потому что там дело происходит среди рабочих, сюжет совсем другой), мне сценарий показался хотя и очень интересным, но совершенно для меня чуждым. Я был учеником Виноградской по сценарному мастерству, так сказать. Виноградская курировала меня. ‹…› Кроме того, я вообще относился к ней почтительно и снизу вверх, и поэтому сказать ей, что мне этот сценарий не нравится, было огромным испытанием для меня. Но я вынужден был это сказать. Была тяжелейшая сцена. Виноградская прежде всего молчала полчаса. И это была пытка. Разговор перешел в чисто моральный аспект. Я действительно чувствовал себя сволочью. Она сказала: вот так меняются люди, — что-то в этом роде. ‹…›

Шумяцкий *очень* рассердился. ‹…›

У нас получился очень резкий конфликт, и Шумяцкий сказал: «Ну вот что, если будете со мной работать, будете делать вот этот сценарий, будете человеком. Если нет, то я вас сурово покараю».

— Ну карайте.

Меня он покарал таким образом: уволил с «Мосфильма» и запретил писать сценарии. Я пожаловался в ЦК партии, тогда там работал Стецкий, и меня восстановили на «Мосфильме», но забыли восстановить право писать сценарии. Так и осталось, что я такого права не имею. А ведь мне надо было что-то делать. Я по секрету стал работать с Гусевым «Командира». Мы поехали в дом отдыха Астафьево, и я работал над «Командиром», прячась от Шумяцкого. Там же одновременно работали Агапов с Кауфманом, Пудовкин с Натаном Зархи, Райзман. Там была масса народу. И, конечно, скрыть то обстоятельство, что я пишу с Гусевым, было довольно трудно.

В это время как раз и начался конфликт между Шумяцким и литераторами [которые не признавали кинодраматургию профессией]. Мне сказали: «Слушайте, вы же сторонник профессиональных сценариев, напишите статейку, и все будет забыто».

Я статейки писать не начал, но высказался где-то в том плане, что сценарии должны быть профессиональными. И совершенно неожиданно… вдруг на правительственной машине приехал Шумяцкий, встретил меня, сказал: «А, предатель Михаил, ну что вы тут делаете?» Я очертя голову говорю: «Да вот, пишу с Гусевым сценарий».

— Как называется сценарий?

— «Командир».

— Читайте.

Мы прочитали с Гусевым первые пять эпизодов, он сказал: «Картина будет, можете делать. Пишите». И уехал.

Вот он был такой неожиданный человек.

Что это была за картина? Ничего похожего ни на «Тринадцать», ни на «Пышку», ни на все другие здесь не было. Это должна быть, во-первых, совершенно современная картина на военную тему, психологическая, с элементами лирико-драматическими и даже эпическими в какой-то мере. Картина начиналась с того, что торжественно, в Колонном зале Дома Союзов, хоронят знаменитого комдива и проходят его боевые товарищи с орденами. Между ними седой, сивоусый комдив Киселев. Он прощается как бы со своей молодостью, со своими товарищами, но он комдив, и ему вот сейчас, прямо с похорон, нужно ехать, потому что маневры предстоят большие, и он

командует конным корпусом.

Во время этих маневров происходит неожиданный случай. Танковая часть «синих», а он, конечно, стоял за «красных», внезапно сделав бросок в 200 километров, заходит в тыл Киселеву, Киселев оказывается в окружении, пытается убежать, как бывало во время гражданской войны, его ловит молодой, весь в коже, танкист, отдает ему честь и говорит:

«Товарищ комдив, вы взяты в плен». И после этого комдива Киселева заставляют учиться.

И начинает он учиться в Академии. А преподаватель тактики какой-то военспец, [бывший] противник Киселева. Там есть и личная линия.

И кто знает, чем бы кончилась вся моя карьера, и вообще чем бы я занялся впоследствии, если бы я сделал эту картину про Киселева. ‹…›

Сценарий был принят, я начал уже работать. Киселева должен был играть Дикий. Довольно интересный разговор был у меня с Диким. Но неожиданно директором студии стала Елена Кирилловна Соколовская,[35] чрезвычайно интересный человек, интеллигентная стареющая женщина, старая партийка, бывший секретарь Одесского обкома во времена интервенции. В «Интервенции» Славина она изображена. Это и есть героиня. ‹…› Человек очень обаятельный, очень тонкий, очень умный и *очень* непростой, *очень* непростой. ‹…›

Елена Кирилловна заняла резко отрицательную позицию в отношении картины «Командир» и опиралась при этом на мнение Гамарника.[36] Я поехал к Гамарнику. В то время я был дерзок, даже до нахальства. Разговор с Гамарником был грубый, кончился тем, что Гамарник в общем скрепя сердце согласился, чтобы я делал картину. *Главное* же его возражение было, как я впоследствии понял, очевидно, справедливо, а я считал его крайне несправедливым. Я думаю, что Гамарник (это был 36-й год или 35-й год) опирался на позицию Тухачевского, которая заключалась в том, что нужно омолодить командный состав армии, что нужны молодые и грамотные командиры, как раз те, которые берут Киселева в плен и в общем перевоспитывают Киселева, в котором было нечто среднее между Буденным, Блюхером и т. д.

У меня же не было никакой военной идеи; идея была, так сказать, вечная молодость, что человек не может стареть, если он молод духом. Он может умирать восьмидесяти лет и быть совершенно юным, потому что молодость это не возраст. Молодость — это есть качество сердца, души и мысли.

Но Гамарник так глубоко не заглядывал. Он говорил просто:

этого рода командиров нам уже пора менять. Я спорил, он согласился.

Я начал уже делать картину, но Елена Кирилловна поехала с Гамарником в отпуск в Севастополь, взяла с собой сценарий, и через два дня пришло запрещение. ‹…›

Не прошло и двух месяцев, как меня срочно вызвал тогдашний руководитель кинематографии Б. З. Шумяцкий. Вместе со мной был вызван сценарист И. Л. Прут. Ни он, ни я не знали, в чем дело.

— Один товарищ, кто именно не имеет значения, видел одну американскую картину, — сказал Шумяцкий. — Действие происходит в пустыне, американский патруль погибает в борьбе с туземцами, но выполняет долг. Картина империалистическая, истеричная, но высказано мнение, что нужно сделать примерно в этом роде о наших пограничниках. Беретесь? Сценарий будете писать вместе.

— А картину посмотреть можно?

— Нет. Она уже отправлена обратно. Но это не важно. Важно, чтобы была пустыня (у нас есть превосходные пустыни), чтобы были пограничники, басмачи, и чтобы все погибли. Почти все, но не все, товарищ Михаил, это вы учтите!

Я вышел от Шумяцкого несколько ошарашенный.

— Беремся? — спросил я Прута.

— А у тебя много других предложений?

Других предложений у меня не было, и я промолчал. Мы молча оделись и молча вышли из знаменитого кинематографического здания по Малому Гнездниковскому переулку, где столько режиссеров переживали свои величайшие удачи и тяжелейшие удары судьбы. Молча зашагали по переулку.

— Нужно немедленно ехать в пустыню, — сказал наконец я. Прут даже остановился:

— Зачем?

— Ну, посмотреть хотя бы, что это такое…

— Пустыня потому и называется пустыней, что там ничего нет, — нравоучительно сказал Прут. — Это пустое место… Лучше давай сочинять сюжет. Сколько у нас будет героев?

— Тринадцать, — мрачно сострил я.

— Очень хорошо! В этом что-то есть: тринадцать… Это загадочно, это что-то предвещает… А что, если мы назовем картину «Тринадцать»? А?… Звучит!

Через две недели Прут прислал мне либретто. В либретто была сборная компания. Там были и студенты, и красноармейцы,

и какие-то дамы, и профессора — самый разный народ. Некоторые эффекты были очень сильными. Ну, например, когда профессор обнаруживал, что руководитель банды, полковник, это его собственный сын. Он выходил и говорил: «А, здорово! Я тебя породил, я тебя и убью». Мне это не понравилось.

Кроме того, не понравилось мне, как Иосиф Леонидович обнаруживал колодец. Он обнаруживал так: [из-под могильной] плиты, на которую садился красноармеец, дуло. Он говорил: «А что-то дует» — и обнаруживал колодец.

Я, решив, что если я сделал «Пышку» как единый коллективный портрет буржуа, многоголовый, то попробую закрепить этот прием на советском материале — заимствованная и, по-моему, довольно легкомысленная затея.

Это оказалось трудно, потому что легко дать единый, не детализованный портрет многоголового существа в устоявшемся понимании, что такое буржуазия, и вдобавок резко отрицательный портрет, можно найти очень много красок. В «Тринадцати», в общем, это не удалось. Тем более что это была звуковая картина, а не немая. Хотя, в общем, она снималась как немая, и там много находок чисто немых.

На роль жены командира в «Тринадцати» и на роль Лизы в «Пиковой даме» я пригласил актрису Елену Кузьмину,[37] которую знал тогда только по картинам. Кузьмина в эпоху немого кинематографа блистательно сыграла острые и сложные роли в «Новом Вавилоне» и в «Одной» Козинцева и Трауберга, и потом работала у Барнета («Окраина», «У самого синего моря»).

На картину «Тринадцать» я пригласил исключительно кинематографических актеров. Только на главную роль был взят Николай Крючков — бывший трамовец, который в это время сильно выдвинулся.

Оператором был по-прежнему Волчек, ассистентом к нему пошла только что кончившая ВГИК Эра Савельева. Младшим администратором я взял Колю Привезенцева, который работал у меня после этого на всех картинах, дойдя до директора группы. В 1941 году он пошел на фронт и погиб.

Весной 1936 года мы выехали в Туркмению, чтобы снимать натурные сцены «Тринадцати». Мы рассчитывали отснять всю натуру весной, пока не стало слишком жарко, а на лето вернуться в Москву и здесь закончить ночные павильонные сцены. Художником с нами поехал В. Е. Егоров. Километрах в 20 от Ашхабада, в пустыне Кара-Кумы он выстроил нам декорацию — единственную декорацию в нашей картине. Это была так называемая «мулушка», то есть маленькая куполообразная

хижинка отшельника, окруженная глиняным забором — «дувалом».

Когда мы приехали в Ашхабад (это был конец февраля), еще шли дожди и снимать пустынные сцены было нельзя. Пустыня нас разочаровала. Она оказалась плоской, как тарелка, темно-серой, мокрой, заросшей редкой зеленой травкой. Выяснилось, что пустыня выглядит так до тех пор, пока не ударит летнее солнце.

В поисках более эффектной пустыни мы всей экспедицией выехали еще глубже, в центр Кара-Кумов, на станцию Репетек. В этом месте Ашхабадская железная дорога пересекает Кара-Кумы. Около самой станции Репетек расположен Научно-исследовательский институт пустыни, с теннисной площадкой и ветряком. Все это необычайно интересно контрастирует с пустынным пейзажем, хорошо известным всем по картинкам, изображающим Сахару.

Вот какой был случай на этом Репетеке: однажды летом прибыла туда из Ленинграда молодая научная сотрудница, которая никогда не бывала в пустыне. Утром она пошла за ближайший песчаный холм поискать жучков и бабочек, но все песчаные холмы абсолютно похожи друг на друга, а она еще не знала, что гребни их в определенное время года направлены в одну сторону. И вот эта сотрудница заблудилась. Трое суток блуждала она в пустыне и дошла до такого истощения, что пыталась стеклом от часов открыть себе вены и покончить самоубийством. Однако от жары кровь у нее загустела, и вскрытие вен не дало никакого результата. Ее нашли на четвертые сутки буквально в ста шагах от железной дороги. Она была еще жива.

В Репетеке пустыня тоже была мокрой, но там к осени надувает настолько гигантские барханы (высотою в пятиэтажный дом), что даже за зиму рельеф пустыни не успевает сделаться плоским.

Мы прожили в Репетеке месяц в очень тяжелых условиях и сняли десяток общих планов проезда отряда красноармейцев по пескам. Даже и эти кадры дались нам с огромным трудом. Можно было всю картину снять в Репетеке, но там не было никакой базы и в самом Институте пустыни нам предоставили всего три комнаты, в которых разместилось 50 человек с аппаратурой. Там не было сена для лошадей, не хватало воды и вообще ничего не было. Мы решили вернуться в Ашхабад и дожидаться, пока не просохнут Кара-Кумы. Весна в тот год затянулась. Местные жители говорили нам: если бы каждый год приезжало по киноэкспедиции, то, пожалуй, в Туркмении можно было бы сеять рис и болотные культуры. До конца мая шли беспрерывные

дожди, а затем вдруг сразу ударила туркменская жара. В первый же жаркий день в тени было 60°. К этому времени экспедиция наша дошла до крайней степени уныния. От тоски многие (особенно актеры) стали неумеренно пить. ‹…› Я срочно выселил свою экспедицию из Ашхабада в пустыню и запретил употребление спиртных напитков.

Мы поселились в маленькой деревушке, если такое можно назвать деревушкой. Называлось это — Чогонлы. Это было поселение пустынных туркмен, состоявшее на 10–12 глинобитных домиков с микроскопическими оконцами величиной в книгу среднего формата и дверью, в которую надо было проходить согнувшись. Летом туркмены переселяются в кибитки, а глинобитные домики были сданы нашей экспедиции.

Директор группы В. П. Чайка — чрезвычайно энергичный человек — построил фанерную столовую, погреб для хранения продуктов и даже подземную лабораторию с двойными стенками, между которыми должен был набиваться лед. Лед и питьевая вода ежедневно привозились из Ашхабада. Ближайшее дерево росло в 15 километрах от Чогонлов. В Чогонлах были туркменки, которые никогда не видели дерева. Они делали ковры с узором, который называется «салорская роза», но никогда не видели живой розы.

Наша декорация находилась в полутора километрах от этого селения. С первых же дней нам пришлось очень тяжело. Сразу установилась невыносимая жара. Термометр, который мы однажды поставили в кассету аппарата, накрытого специальным чехлом и стоящего под зонтом, показал 71°. Актеры лежали на раскаленном песке, и кроме солнца их палили подсветы и зеркала. Мелкий песок забивался решительно во все — в пищу, в мельчайшие щелки, в часы. Все часы в экспедиции остановились. Мы вынуждены были сделать себе солнечные часы.

Когда человек заболевал, ему нельзя было измерить температуру, потому что термометр показывал все, что мог, — 42° даже ночью. Нам приходилось окунать термометр в одеколон, встряхивать и быстро ставить под мышку, прикрыв человека подушкой, чтобы изолировать его от жары. Впрочем, все равно у всех постоянно была повышена температура. Все были больны дизентерией. Мы настолько привыкли к дизентерии, что, по существу, не считали ее болезнью. Это было нормальное состояние человека.

Чтобы дать представление о состоянии экспедиции, я просто перечислю количество выбывших по болезни. Из 5 чел[овек] административного состава уже через месяц работал только один. У меня было 2 ассистента и 2 помощника — остался только 1 ассистент, остальных пришлось или положить в больницу в

Ашхабаде, или отправить в Москву. Один из актеров сошел с ума. Он заболел пустынным помешательством (кафар) — его пришлось отправить в Москву. Он выздоровел, как только увидел первый лес из окна вагона.

Необычайно тяжело было операторам. Песок проникал в аппарат. После каждого дубля приходилось чистить рамку аппарата и бархотки кассет. И тем не менее мы не могли избавиться от царапин. Вдобавок пленка плавилась от жары, с нее сползала эмульсия. Почти после каждого кадра приходилось перезаряжать аппарат.

В довершение всех несчастий начали, как говорится, «бузить» актеры. Даже среди моих собственных помощников нашлись маловеры, которые ныли, уверяли всех, что из картины ничего не выйдет, пустили слух, что «Пышку» снял не я, а Ю. Я. Райзман при помощи одного из моих ассистентов, а фамилия моя числится только потому, что меня пришили к этому делу формально. Один из моих ассистентов говорил актерам: «Не слушайте Ромма, если не хотите угробиться. Я буду стоять за его спиной и подмигивать вам, когда он говорит правильно и когда говорит неправильно». Несколько раз группа ставила вопрос о прекращении съемок, считая предприятие совершенно безнадежным. Разнеслись слухи, что материал, отправленный в Москву, — полный брак. Это было почти справедливо. Дело в том, что по дороге в Москву с негатива сползла эмульсия. Мы вынуждены были организовать в самом Ашхабаде лабораторию для ручной проявки материала.

Должен сказать, что если бы не твердая позиция моего ближайшего друга и сотрудника Б. И. Волчека, нам не удалось бы снять натуру по этой картине. Вместе с ним мы кое-как держали в руках Чайку, который работал превосходно, хотя совершенно не верил в картину. Он не только кормил экспедицию, у которой, кстати, не было ни копейки денег, но ежедневно привозил из Ашхабада полторы тонны воды и полтонны льда по пескам, где машина почти не могла пройти. Все лица, непосредственно участвовавшие в съемках, получали ежедневно по ведру воды и могли даже принимать душ. Это было великое дело.

Самый напряженный момент настал в конце июня. Тут сразу случилось много несчастий. Во-первых, подул афганец. Это ветер ураганной силы и такой температуры, как если бы он дул из раскаленной духовки. Для того чтобы дать представление об удушающей силе этого ветра, расскажу такой случай: до этого афганца столовая была переполнена мухами, которые там весной разводятся в гигантском количестве. Мухи черной гудящей стеной висели в воздухе столовой. Через час после начала

афганца все мухи высохли, подохли и покрыли пол ковром толщиной в 2–3 сантиметра. Афганец дул несколько дней и довел людей до последней степени изнурения. К этому же времени начал, как у нас говорят, «загибаться» Николай Крючков. Он решил, что я режиссер во всяком случае хуже, чем он актер. ‹…› Он играл у меня главную роль. Я решил снять его с роли. Утром я вызвал к себе актеров И. Кузнецова и А. Долинина и, разделивши роль Крючкова пополам, роздал им куски крючковской работы. В картине у меня стало не 13, а, по существу, 12 человек. Только на перекличке, которая к этому времени была снята, осталось стоять тринадцать. Да еще осталось название.

Когда Крючков наконец прибыл из Ашхабада, он увидел, что в его эпизоде снимается Кузнецов. Последовало трагическое объяснение, но я был неумолим, и Крючков отправился в Москву. Мне удалось на несколько дней восстановить дисциплину, расшатанную крючковским поведением и афганцем.

Но беда не приходит одна: через несколько дней прибыла из Москвы директива о консервации картины. Дирекция «Мосфильма», отчаявшись в ожидании материала, не веря в ашхабадскую лабораторию и получая все время от разных членов группы письма, полные самых пессимистических предсказаний, решила прекратить съемки. Финансирование группы было прекращено задолго до этого. Я, однако, отказался прекратить съемки и скрыл телеграмму от группы. Мы все равно давно уже не получали зарплаты, и Чайка правдами и неправдами раздобывал деньги в местных организациях, которые тратил только на питание людей. Мы посадили в Ашхабаде специального человека, посвященного в тайну консервации, который перехватывал письма и телеграммы, шедшие в группу, и передавал по назначению только те, в которых ничего не говорилось по этому поводу. И тем не менее в группе разнеслись слухи о том, что картина прекращена. Положение становилось отчаянным. Меня считали убийцей, да притом еще и самодуром. Я убежден, что все разбежались бы куда глаза глядят, если бы хоть у одного человека были деньги на проезд. Но денег не было. Выдавалось в субботу на руки по 10 руб[лей], чтобы человек мог выпить пива и съесть мороженого — не больше!

В июле дирекция «Мосфильма», потеряв всякое терпение, послала к нам Л. А. Инденбома, дав ему полномочия: немедленно прекратить съемки и отправить всю экспедицию в Москву.

Я встретил Инденбома в Ашхабаде, рассказал ему о положении дел и попросил одного — побыть 2–3 дня на съемках и убедиться, что съемки идут нормально. Инденбом дал мне эти три дня отсрочки и приехал со мной в Чогонлы. Уже по дороге

ему стало дурно от жары, вонючей пыли и слепящих песков. Назавтра он слег, как и все, от перегрева, который мгновенно вызывал дизентерию. Он с трудом выполз на съемку, и через день мне не без труда удалось убедить его дать в Москву телеграмму, что съемки идут прекрасно и скоро кончатся.

К этому времени мне пришлось распрощаться не только с Крючковым, но и еще с рядом актеров. Уехала тяжело заболевшая Кузьмина, уехали еще два актера, один из которых, как я говорил выше, сошел с ума. Нас становилось все меньше. Из 52 чел[овек], приехавших в Ашхабад, на ногах было всего 18 чел[овек]. Неутомимо, буквально за всех, работали Привезенцев и бригадир-осветитель И. Яблоновский, которые заменяли мне администраторов, помощников, осветителей, рабочих и вообще делали решительно все. Коля Привезенцев, тощий как смерть, обгорелый до красноты (загар к нему не приставал), в одних трусиках носился с утра до ночи по этой дикой жаре. В 7 часов утра он гудел в воинскую трубу подъем, в 11 часов давал отбой, потому что солнце в это время стояло в зените и снимать было нельзя. И в 3 часа снова подъем — на вечернюю съемку. Надо сказать, что когда в 3 часа раздавался этот сигнал, то многие плакали настоящими слезами — до того тяжело было идти сниматься. Как только кончалась съемка, все заползали в свои глинобитные домики и, намочивши простыни водой, заворачивались в них и так неподвижно лежали под мокрыми простынями, пока не садилось солнце.

Когда я вернулся в Москву, родная сестра не узнала меня на перроне вокзала, но в снятом нами материале не чувствовалось ни жары, ни жажды. Я полагал, что уж это-то получится само собою, но, к моему изумлению, на экране было прохладно! Жару и жажду нужно было, оказывается, играть актерам, а мы не хотели «нарочно играть» эти обстоятельства, мы честно боролись с ними. Кадры, снятые при температуре, которую хорошая хозяйка считает достаточной, чтобы пирог испекся за полчаса, выглядели очаровательно свежими. Пришлось насыпать в павильоне вагон песка и доснимать крупные планы.

В начале августа 1936 года, закончивши съемку натуры, мы вернулись в Москву. Сразу по приезде мне пришлось войти в резкий конфликт с дирекцией студии. Прежде всего я был обвинен в неисполнении приказа. Дирекция, чтобы оправдать свою позицию по отношению к картине и неоднократные распоряжения о прекращении съемок, естественно, заняла отрицательное отношение к снятому материалу. Пришлось выдержать очень большой бой для того, чтобы добиться

разрешения доснять картину. Между тем в материале действительно было много брака. Прежде всего браком был весь звук (а мы сначала пытались одновременно снимать и звук в пустыне). Следовательно, весь натурный материал теперь должен был идти под озвучание. Многие планы, несмотря на все принятые нами меры, оказались исцарапаны пустынным песком или искажены сползшей эмульсией. Вдобавок я за все время экспедиции не видел ни метра материала, а так как это была моя вторая картина, то, естественно, я наделал ошибок. Как полагается, меня и Волчека обвинили в формализме, в эстетстве, обвиняли также в пессимизме, в трагической концепции картины. Кроме того, материал был с художественной точки зрения расценен как неудовлетворительный. Тем не менее нам удалось добиться одной декорации — повторения «мулушки» в уменьшенном размере. Затем нам был выделен микроскопический уголок в одном из павильонов, где был поставлен маленький трехметровый фон, на котором изображались разные виды пустыни. Мы спереди досыпали немного песка и доснимали крупные планы картины. ‹…› Съемки нам предоставлялись принципиально только ночью. Ни одной дневной съемки нам дирекция не дала. Снимая ночами, мучаясь в путанице крупных планов, каждый из которых нужно было подгонять под натуру, бесконечно ожидая возможности снимать, я вез эту картину до января — февраля 1937 года. Мне пришлось опустить целый ряд задуманных ранее сцен. Предполагались мощные проходы войск, широкие планы с басмачами и т. п. Все это должно было дать картине воздух. Но все это не удалось снять ни на натуре, ни, разумеется, в павильоне.

Примерно в феврале картина была закончена, ибо все в этом мире когда-нибудь кончается. ‹…›

Я показал картину кинематографистам. Некоторые хвалили ее, другие ругали.

После окончания картины «Тринадцать» мои отношения с дирекцией стали настолько натянутыми, что дело дошло до открытого скандала, и я был вторично уволен с киностудии «Мосфильм».

В. Вишневский обвинил меня в камерности и с трибуны Дома кино предложил выбрасывать таких, как я, за борт кинематографии. ‹…›

Человек он [Вишневский] был, вероятно, очень хороший, но совершенно неумеренный. Говорил он всегда сквозь зубы, ударяя кулаком по пюпитру. Говорил, что мы уничтожим эту камерную кинематографию, нам нужна монументальная кинематография,

та кинематография, которую делают братья Васильевы, Эйзенштейн, Пудовкин, Дзиган. А вы, камерники, должны быть истреблены, должны быть уничтожены и т. п.

Я был человек сердитый (тогда, в молодости, сейчас стал добрый), взял слово и сказал ему, что, во-первых, руки коротки уничтожить (а у него были действительно короткие ручки). Это имело успех. Я говорю: посмотрим, уничтожите ли вы меня в конце концов, или я вас уничтожу. Еще неизвестно, что такое камерная и что такое монументальная кинематография, — и прочее.

Мое выступление было очень резко и так же грубо, как выступление Вишневского. Я сказал: пока что вы сделали один — в скобках — один сценарий, для одной — в скобках — одной — картины Дзигана, ничего больше вы не сделали, мол, «Оптимистическая трагедия» это ерунда такая же, как вся эта патетика, которую я терпеть не могу. Это вопль, а не кинематограф. ‹…›

Тогда он напечатал в газете «Кино» статью о камерной кинематографии, очень интересную. В статье этой исследовалось вообще слово «камерный» — это камера-обскура — это темная камера… камермен — это лакей. В общем оказалось, что я лакей, тюремщик и т. д. и т. д.

Я очень рассердился и в результате этого неожиданно получил квартиру. Я написал бешеное письмо Шумяцкому. Написал, что помещение такой статьи в газете «Кино» безграничное хамство. Тем более что Вишневский — человек защищенный и просто оскорбительные вещи пишет о молодом режиссере, который сделал две картины. Имейте в виду, что вы отныне мой смертельный враг.

Шумяцкий был человек своеобразный. На этот раз он вызвал Сливкина, который был его помощником, и сказал: вот видите, вы все время говорите, какой Ромм, такой, сякой, а он просто сукин сын. Вы посмотрите, какой мерзавец письмо написал. Ведь он действительно будет жаловаться. Дайте квартиру этому негодяю, заткните ему рот.

Сливкин сейчас же поскакал ко мне и сказал: «Немедленно идите на Большую Полянку, там строится дом, выбирайте квартиру, пока он не переменил решение. Я вам дам ключи». Хотя дом был недостроен, но тем не менее я получил квартиру тут же.

[«Пиковая дама»] [38]

‹…› Над сценарием «Пиковой дамы» продолжал работать терпеливый Эдуард Пенцлин, мой соавтор. Подбирал эскизы. Каплуновский должен был быть художником. Он, кстати, сделал очень интересные эскизы к «Пиковой Даме».

Подбирались уже актеры. И я решил делать сейчас «Пиковую даму», чтобы все-таки не обмануть Пенцлина и чтобы выполнить свою задачу.

Таким образом я твердо становился на путь эдакой камерной кинематографии. «Пиковая дама» опять соблазняла меня, в первую очередь тем, что это *очень* мало слов, что это, по существу, немая картина и что это пантомима, при огромном количестве выразительного действия.

Я имел также в виду конкретность и точность пушкинского письма. На этот раз мне не нужен был ни Мопассан, ни Прут, был Пушкин, который пишет необыкновенно кинематографично. В этом я убедился тогда, и я решил сделать максимально точно «Пиковую даму».

Но, к сожалению, там было много вещей, Пушкиным не написанных, которые казались мне чрезвычайно важными.

Например, мне казалось очень важной социальная идея «Пиковой дамы». В опере, которая широко известна, все перенесено в XVIII век, во-первых; во-вторых, сделан какой-то богатый барин Томский и другой богатый барин — князь Елецкий, жених Елизаветы Ивановны, в то время как по Пушкину Елизавета Ивановна это бедная приживалка в роду беднеющем и аристократическом. В заключительной фразе у Пушкина сказано: Елизавета Ивановна вышла замуж за сына управителя. ‹…› А про управителя сказано, что он имеет приличное состояние и где-то служит.

Не трудно понять, что управитель старой графини — это, так сказать, представитель возникающего и растущего класса буржуазии. Он еще получиновник, где-то служит, но имеет уже приличное состояние. В то время как вся фантастическая история с Пиковой дамой и с этой беднеющей аристократией, которая, в общем, вымирает, символизирует современное положение родовой аристократии.

Так я это понял, и поэтому пушкинская идея мне показалась весьма примечательной с точки зрения социального анализа того, кто же достается в наследство этим красивым, знатным девушкам. Достаются преуспевающие молодые люди с деньгами.

А все фантастические куски, всякие призраки, это в общем-то

мертвое. Идея того, что мертвое хватает живого, Пушкину вообще свойственна. Вспомним, что в «Медном всаднике» Петр Первый хватает живого Евгения, который тоже наследник высоких дворянских имен, а ныне обедневший дворянин.

Про себя Пушкин пишет:[39] «я мещанин, я мещанин», хотя он наследник знатного рода. Эта ущемленность знатности и бедности, зависимость от денег и процветания денежных новых элементов ухвачена Пушкиным, по-моему, как раз в «Пиковой даме» очень сильно.

Мне думается, что это, в общем, довольно правильное толкование «Пиковой дамы», — так, как мы придумали. Финал «Пиковой дамы», что Германн сошел с ума, что Елизавета Ивановна не утопилась в Зимней канавке, а вышла замуж за богатого, преуспевающего молодого человека с приличным капиталом, и т. д. и т. д., все это показалось мне примечательным.

Примечательным мне показался и характер Германна, немца в высшей степени аккуратного, как всякий немец, но одновременно склонного к фантастическим идеям. Если мы вспомним дальнейшую историю некоторых германнских авантюр, более поздних, то, в общем, это угадано Пушкиным довольно точно, это вполне в немецком характере. То есть сама идея, может быть, абсолютно фантастична, но выполняется она с поразительной точностью.

Когда Германн узнал три верные карты, он, в отличие от оперы, сделал очень практичные и точные шаги: он все продал и все заложил. Мне кажется, что эта деталь была необходима для картины. Я ее и ввел, как он продает и закладывает все, вплоть до шубы, все, что у него есть. Собрал весь наличный капитал.

Наличный капитал его состоял не из сорока тысяч, как красиво говорит Германн в опере: «сорок тысяч», а из тридцати семи тысяч. Тридцать семь тысяч — то, что собрал Германн. Следовательно, когда он выигрывал по первой карте, у него получалось не восемьдесят тысяч, а всего семьдесят четыре. И после семидесяти четырех тысяч, когда он второй раз поставил уже семьдесят четыре тысячи, у него образовалось сто сорок восемь тысяч. Вот эти деньги он и поставил на третью карту — сто сорок восемь тысяч. Он бы получил триста тысяч капиталу.

Точность этих цифр, то, что он трижды ставит карту, это общество, которое собралось вокруг старого картежника, и т. д., все это меня очень соблазняло, и хотя основные вещи я сделал довольно точно по Пушкину, но здесь я позволил себе, опять с минимальным количеством слов, развернуть широкую пантомиму. В диалоге же я использовал в основном только тексты

Пушкина. Некоторые добавки были грубоваты, но это было в стиле времени.

Большие затруднения для меня представляло понимание призрака графини и как угадал Германн три карты. После долгих размышлений я обратил внимание на некоторые тексты Пушкина, которые, мне показалось, могут как бы расшифровать эти три карты — тройку, семерку, туз.

Семерку Пушкин считал магическим числом, это известно. И не только Пушкин. Вообще цифре семь почему-то придавалось особое совершенно значение, даже в арифметических действиях. Это не кратно ничему и чрезвычайно сложно для математических функций, а кроме того, у Калиостро и других семерка всегда была магическим числом. Туз — ну, это естественно, это самая высокая карта. Последняя. Остается тройка.

Германн, вспоминая рассказ Томского, рассуждает ночью в казарме, — «нет, все это бабьи выдумки, нет, расчет, умеренность, трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал». Это цитата из Пушкина: «— вот что утроит, усемерит мой капитал. Тройка, семерка, туз. Утроит, усемерит капитал».

Значит, эти слова Пушкина явно не случайны, у него оговорок вообще не бывало, он крайне лаконичен. Он не сказал: учетверит, или увосьмерит, или удесятерит. Утроит, усемерит. И действительно, цифры оказываются — 3 и 7… Хотя капитал не утрояется и не усемеряется, он удваивается, учетверяется и затем еще раз удваивается. А он говорит: «утроит, усемерит мой капитал».

Я решил, что, машинально перебирая колоду карт у себя в казарме и бросая направо, налево карты, как это полагалось в «фараоне»: бито — дано, бито — дано, бито — дано, направо дано, налево — бито, — он случайно выбрасывает тройку, семерку и туз. Он смешивает эти карты, но запоминает их, конечно. И зритель запоминает их. Я на это особенного внимания не обращал.

Кстати, когда Томский рассказывает эту историю и рассказывает, как старая графиня, будучи еще молодой, ставила карту за картой, то он ставит первой тройку, второй семерку, а третьей картой — туз. Эти три карты валяются открытыми, остальные закрыты. Томский бросил их случайно и не глядя. Германн заметил: тройка, семерка и туз. Его поразило, очевидно, то, что такие карты он бросил… — утроить, усемерить мой капитал. Это единственный, как видите, совершенно немой и тоже кинематографический намек, который я позволил себе для раскрытия основной идеи, что такое тройка, семерка и туз.

Что касается призрака графини, то я его делал с той ясностью, с какой видит человека шизофреник или, предположим, когда человек пугается. Никакой таинственности, ничего решительно. Это происходило довольно грубо и вещно, без какого бы то ни было наплыва. Это возникало вдруг. Она оказывалась в комнате. Говорила эту свою фразу. И после этого шла сцена в церкви, поразительно сделанная Пушкиным.

Кстати сказать, после сцены в церкви, когда Германн увидел старуху, и старуха ему подмигнула, так же как Медный всадник повернул голову к Евгению, после этого он сидел в трактире и пил, к чему он был не приучен. Он мало пил. Он пришел домой довольно еще пьяный, помимо всего прочего, и увидел после этого призрак.

Таким образом, я постарался сделать картину в стиле того времени максимально реалистически, психологически оправданно. В остальном она была точно по Пушкину, за исключением одной детали: я показал сына управителя и самого управителя. Две фигуры, которых в повести нет, для того, чтобы намекнуть на возможность этой карьеры.

Меня увлекла эта работа.

Таким образом, я хотел делать третью почти немую картину подряд. Музыка была заказана Сергею Сергеевичу Прокофьеву. Сергей Сергеевич успел сделать рояльные эскизы. Со свойственной ему аккуратной точностью он сделал музыку отнюдь не драматическую и не лирическую. Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись многократно в простейшей форме, напоминающей упражнения на рояле, как бы одна навязчивая идея: три ноты и семь нот повторялись без конца, без конца, и это давало картине необходимую сухость, потому что Сергей Сергеевич считал, что опера очень плохая по вкусу. Во всяком случае, так он мне говорил.

Он только что приехал из-за границы,[40] квартира его еще не была обставлена. Стоял рояль и негде было сесть. Сухой, высокий, очень отчетливый, он очень бережно и аккуратно и вовремя сделал все эскизы.

Но снимать «Пиковую даму» нам не пришлось. Не пришлось ее снимать потому, что к этому времени «Тринадцать» были закончены и мне было предложено искать какую-нибудь другую студию после ссоры с Соколовской.

Ссора была резкая. Я тогда был человек трудный, кроме того, недисциплинированный.

…Положение мое было, прямо скажем, отчаянное. После двух

картин, казалось бы удачных, я снова очутился в ряду безработных режиссеров, вне какого-либо студийного коллектива. Разумеется, «Пиковая дама» как только я был уволен, также была прекращена. ‹…›

В декабре 1937 года работа по «Пиковой даме» [возобновилась]. Моим сорежиссером по этой картине был Эдуард Пенцлин. Художником картины вот уже полтора года работал В. Каплуновский, сделавший превосходные и очень острые эскизы декораций. Костюмы делал К. Ефимов. На роль Германна я пригласил ленинградского актера Дубенского, который настолько увлекся ролью, что бросил свой театр и переехал в Москву совсем. Елизавету Ивановну играла Е. Кузьмина. Она с необыкновенным изяществом и точностью передавала стиль эпохи. Старую графиню играла Рыжова из Малого театра. Старуху вообще считают бытовой актрисой, но это не совсем верно. Рыжова очень тонко, в превосходной артистической манере лепила образ старой графини. Гримы в картине были поразительные. Покойный С. Раевский, которого я считаю лучшим гримером Союза, был подлинным художником. Он сам рисовал эскизы гримов и работал с тонкостью большого артиста.

Уже в конце января группа выехала в Ленинград для съемки первых эпизодов. Работа настолько увлекла всех нас, что я забыл о всякой усталости. Я полагал, что сумею сделать картину очень быстро; мы сняли всю натуру за февраль и начало марта, а в середине марта вошли в павильон, и к 1-му июня я собирался закончить съемки. Материал мне нравился. Так как у Пушкина в «Пиковой даме» всего 107 реплик, то картина наполовину состояла из кусков немой пантомимы. Работать над пушкинским текстом и мизансценами было ни с чем не сравнимым наслаждением. Волчек нашел нежный, поэтический стиль света. Все это было романтично и красиво. К сожалению, мой роман с «Пиковой дамой» неожиданно оборвался.

Однажды меня прямо со съемки вызвали к новому председателю Комитета по делам кинематографии С. С. Дукельскому.[41] Там уже собралась группа режиссеров. Дукельский объявил нам, что в связи с крутым поворотом к современной тематике он прекращает производство картин «Пиковая дама», «Анна Каренина», «Суворов», «Голубое и розовое» и некоторых других. Самым забавным и трагическим было то, что картина «Голубое и розовое» (режиссер Юренев) была снята на 99,5 %. Осталось всего два съемочных дня. Но Дукельский не удосужился справиться об этом. Когда он впоследствии увидел

картину «Голубое и розовое», он сам пожалел, что зарезал ее, тем более что картина была о революции 1905 года, а он, судя по заглавию, решил, что это вроде экранизации Стендаля. Упрямство Дукельского было настолько законченным, что, даже убедившись в своей ошибке, он не согласился восстановить картину. Бедный Юренев много лет не мог оправиться от этого жестокого и совершенно непонятного удара.

Что до «Пиковой дамы», то ей вообще не везет. Еще до меня ее пытался ставить в Ленинграде в году 1930-м или 1931-м режиссер Вайсбрем. Он, как и я, дошел до самых съемок, и картина была зарезана.

Затем, как видите, я дважды или трижды начинал ставить «Пиковую даму», и каждый раз это кончалось катастрофой. Уже после моего опыта, в 1945 году Вайсбрем вновь добился того, что начал ставить «Пиковую даму», но Комитет [отказал ему] после представления режиссерского сценария. Тогда за «Пиковую даму» взялись братья Васильевы, полагая, что уж им-то удастся довести дело до конца. Все шло прекрасно, они подобрали всех актеров и совсем было начали снимать, как картина была снята с производства во время пересмотра тематического плана весной 1946 года.

Как человек суеверный, я выбросил все материалы, которые у меня были по «Пиковой даме»: сценарий, литературу, специальные исследования историка Б. Поршнева, эскизы декораций и фотографии. Я тяжело переживал запрещение «Пиковой дамы», но еще тяжелее переживали его актеры, особенно Дубенский, который бросил свой театр, и Кузьмина, у которой давно не было хорошей роли. Что до Каплуновского, то ему не повезло особенно — он был художником и «Пиковой дамы», и «Анны Карениной», и еще какой-то запрещенной картины. Одним ударом были погублены плоды его многолетних трудов в ряде картин.

Несколько слов о С. С. Дукельском. Мало кто поминает его добром. Л между тем это был человек примечательный и очень своеобразный. Внешне он больше всего был похож на Победоносцева: высокий, худой, с торчащими лопатками, с длинной шеей и бритым черепом, он производил поначалу пугающее впечатление, особенно благодаря каким-то особенным, темным, что ли, очкам и кривой улыбке. Голова у него поворачивалась на шее, как на шарнире. Он вечно почесывал себе локти и лопатки, очень любил похлопывать собеседника по плечу, обнимать его и заглядывать ему в глаза, отчего бедняга покрывался холодным потом.

Придя в кинематограф, он сразу начал чудить. Он наломал

столько дров, что мы до сих пор не можем расхлебать его наследство. Это именно он ввел новую финансовую систему, при которой студии оказались совершенно незаинтересованными в выпуске большого количества картин или в выпуске дешевых картин. Это он ввел сложнейший бюрократический аппарат. Он отменил авторские. Он же ввел порядок, при котором в подготовительном периоде нельзя производить траты на работу с актерами, с композиторами, на пошивку костюмов, репетиции и т. п. ‹…›

Одна из идей Дукельского заключалась в том, что он сделает большой государственный задел, в котором будут находиться все сценарии. Сценариев он собирался наготовить впрок несколько сот, чтобы потом уже много лет не заботиться об этом деле. Для этого он ввел центральный сценарный отдел с широчайшими полномочиями. Ему же принадлежит идея, что мы совсем не заинтересованы в количестве картин. Он считал, что если мы будем ставить совсем немного, но очень хороших картин, то за несколько лет мы накопим своего рода библиотеку роскошных фильмов, которые сможем потом все время поочередно пускать на экраны, прибавляя ежегодно 2–3, ну 5 новинок. Поэтому он не был заинтересован ни в количестве кинодраматургов, ни в количестве режиссеров. ‹…›

При всех чудачествах Дукельский был честным, неплохим человеком, совершенно чуждым всякой корысти, интриганства, протекционизма и т. п. недостатков. ‹…›

Во все время пребывания Дукельского на посту председателя Комитета я пользовался каждым активом, каждым собранием, каждым заседанием, чтобы ругаться с ним, и в конце-концов он начал не на шутку сердиться.

Однажды он вызвал меня к себе для того, чтобы поговорить по душам. Вот что он мне сказал:

— Я вас не понимаю! Что это вы все время огорчаетесь из-за «Пиковой дамы»? Подумаешь — три карты, три карты, три карты! Я бы на вашем месте был счастлив. Чего вам не хватает? Деньги у вас есть? Есть! Слава у вас есть? Есть! Ваши картины даже за границей идут. Квартира у вас есть! Чего вам еще надо?

Дукельский не мог понять природы творчества. Это была для него совершенно чуждая область. ‹…›

[Ленинские фильмы] [42]

Ленинские темы приковали к себе внимание работников искусств. В театрах начались подготовительные работы и постановки ленинских спектаклей. Крупнейшие актеры готовились к исполнению роли Ленина. В частности, в Театре Революции — Штраух, в Театре Вахтангова — Щукин.[43]

Постановка ленинской картины была передана «Ленфильму» и поручена известному режиссеру С. И. Юткевичу. Он долго колебался между двумя сценариями и в конце концов остановился на «Человеке с ружьем» [Н. Погодина], где роль Ленина была значительно меньше, чем в сценарии «Восстание»[44] [А. Каплера]. Юткевич решил работать исподволь. Проведя еще весной пробу Щукина на роль Ленина, он поехал на юг, где собирался работать до осени над режиссерским сценарием. Сроки он ставил такие: к 7 ноября он снимет первый пробный эпизод. Выбор «Человека с ружьем» был совершенно понятен. Сценарий «Восстание» по замыслу был, может быть, крупнее, значительнее сценария «Человек с ружьем», и Ленину в нем было отведено большое место, но сценарий был рыхлым, несобранным; по существу, он не был закончен.

В этих обстоятельствах Б. Шумяцкий, который тогда чувствовал себя неуверенно на посту руководителя кинематографии, решил сделать главную свою ставку на быстрейший выпуск ленинской картины. ‹…› Убедившись, что от Юткевича вряд ли можно ждать картину раньше чем через год, он решил рискнуть и поручить мне параллельно с Юткевичем постановку сценария «Восстание», обусловив необыкновенно короткий срок работы. Картина должна была быть совершенно готова к 7 ноября; вернее, она уже 3 ноября должна быть показана руководителям партии и правительства.

Напоминаю, что был уже май и что сценарий требовал доработок. ‹…›

Я прочел сценарий, и мне показалось, что в нем заложены большие возможности. Я полагал, что за месяц-полтора, то есть примерно к середине июля, можно привести литературный сценарий в относительный порядок. Затем минимум месяц был нужен для того, чтобы провести хотя бы самый скоропалительный подготовительный период. Выходило, что на всю постановку огромной, монументальной, ответственнейшей картины, на всю работу с актером, который впервые будет играть Ленина, — остается всего лишь половина августа, сентябрь и октябрь. Такие вопросы, как монтаж, озвучание и перезапись, я даже не

принимал во внимание.

Я заявил Шумяцкому, что если и соглашусь ставить картину в эти сроки, то только на «Мосфильме», далее, только на условиях полного подчинения всех цехов и всего организма студии этой картине и вообще на условиях, так сказать, экстерриториальности этой работы, при которых я смогу диктовать студии необходимые требования, чтобы они немедленно и беспрекословно выполнялись.

Через несколько дней я был вызван на загородную дачу к тогдашнему директору студии Е. Соколовской. Вместе со мной был вызван режиссер Райзман. Соколовская предложила нам ставить эту картину вдвоем (очевидно, она уже получила директиву Шумяцкого о постановке). Она мотивировала свое предложение тем, что один человек не в силах будет справиться с таким ответственным заданием. Но оказалось, что Райзман ни в коем случае не принимает указанных сроков, сомневается в качестве сценария и, кроме того, не очень-то согласен рассматривать меня как равноценного себе режиссера. Напоминаю, что к тому времени Райзманом был поставлен ряд крупных и интересных картин: «Каторга», «Земля жаждет», «Летчики», «Последняя ночь». Райзман был двумя поколениями старше меня. Ведь я был ассистентом Мачерета, который в свою очередь когда-то был ассистентом у Райзмана, хотя по возрасту Райзман моложе меня года на 4. В 1937 году я еще был «парвеню», «молокосос», поставивший всего 2 картины.

Райзман мой большой друг, превосходный мастер, я очень люблю и уважаю этого человека, но я почувствовал, что работать с ним вдвоем мне будет тяжело. У меня не было необходимого авторитета. Я решил, что «или пан, или пропал!». Или ходить мне без головы, или уж я наконец вырвусь в люди.

Я отказался от совместной работы с Райзманом и заявил Соколовской, что сделаю картину один, в назначенный срок.

Все мои условия были приняты, за исключением одного: Щукин был закреплен за Юткевичем.[45] С ним был уже заключен договор на «Ленфильме», и мне предложили искать другого актера. Я не видел другого исполнителя роли Ленина и решил в этом вопросе тоже идти на 100 %-й риск. Решение мое было такое: я затяну пробы разных актеров на роль Ленина, начну съемки всех эпизодов без Ленина и затем поставлю руководство перед дилеммой или остановить картину, или отдать мне Щукина. Я был убежден, что Юткевич, как осторожный человек, начнет снимать еще очень не скоро.

Работу я решил построить так: самому работать две смены ежедневно, для каждой смены иметь сменного директора,

режиссера и весь полный состав группы, с тем чтобы все люди могли меняться, готовя мне все необходимое. На перезапись и монтаж я не оставлял никакого запаса времени. Я решил монтировать, озвучивать и перезаписывать по ночам, параллельно со съемками, с тем чтобы в последний съемочный день картина была уже совершенно готова. При этих условиях я выкраивал для постановки картины приблизительно 75–80 календарных дней, два с половиной месяца. В то время обычно картина ставилась от года до двух. Естественно, что такое решение было не только рискованным, но, я бы сказал, нахальным для режиссера, который поставил всего две картины.

Тем не менее руководство пошло на мои условия.

Операторами по-прежнему были Волчек и Савельева. Директорами были назначены Вакар, Матросов и Оболенский, вторыми режиссерами я пригласил Д. И. Васильева и И. Е. Симкова, художником — Дубровского-Эшке.

Картина была запущена в производство в последних числах мая (тогда не было особого запуска в подготовительный период).

В начале июня 1937 года я поехал с Каплером в подмосковный дом отдыха писать окончательный вариант сценария, а группа в это время начала подбор актеров, заготовку костюмов, реквизита, мебели по литературному сценарию. По литературному же сценарию делались и эскизы декораций. Часть работы, конечно, пошла впустую, так как многое в сценарии изменилось, но все же большая доля режиссерской подготовки была сделана. Каждую неделю я сообщал группе изменения, которые произошли в сценарии. Работа над сценарием заняла 5 или 6 недель.

В середине июля я вернулся со сценарием, который должен был идти на утверждение в самые высокие инстанции. Не ожидая утверждения сценария, мы немедленно, полным ходом развернули подготовку к картине, назначив первый съемочный день на 12 августа. Режиссерскую разработку сценария я сделал за 2 недели.

Я поехал к Б. В. Щукину и впервые познакомился с ним. Он произвел на меня необыкновенное впечатление и своим умом и своим обаянием, и той серьезностью, с которой он готовился к исполнению роли Ленина в театре и кино.

Однако Щукин вынужден был подтвердить мне, что связан с Юткевичем и устной договоренностью и даже письменным договором, что играть у меня он будет только в случае, если получит на это официальный приказ. Тем не менее я дал ему сценарий «Восстание». Сценарий понравился Щукину. Он сделал много интереснейших предложений по деталям речи, по мелочам

диалога и поведению. К этому времени Щукин изучил досконально все ленинские пластинки, отлично имитировал голос Ленина. У него было собрано много литературы и изобразительного материала.

15-го июля он уезжал на полтора месяца на юг и обещал вернуться к 1 сентября. На юге он продолжал работать над образом Ленина.

После разговора со Щукиным я окончательно решил, что никого, кроме него, снимать в роли Ленина не буду.

12 августа я начал съемки картины, имея 2 месяца и 18 дней сроку, причем я еще не начинал репетиций со Щукиным и мне еще не были утверждены все актеры. ‹…›

Но как бы то ни было, снимая ежедневно по 10–12 часов, мы к началу сентября закончили почти все эпизоды, в которых не было Ленина.

В начале сентября приехал Щукин, а Юткевич все еще обдумывал на юге свою будущую картину. По правде сказать, метод Юткевича был, вероятно, и умнее и вернее. ‹…› Так как больше снимать без Щукина было почти нечего, Щукин был отдан «Мосфильму».

Началась вторая и гораздо более сложная часть картины — работа над образом Ленина.

Щукин приехал 20 августа примерно. Пошли пробы грима, которые делал Ермолов. Грим продолжался полтора часа, больше даже.

Затем предварительные всякие разговоры, беседы по поводу сценария, по поводу текста. Но Щукин никак не хотел начинать сниматься, он очень боялся… он прицеплялся к каждой возможности поспорить — там то, другое, третье, что еще все неясно, непонятно. ‹…›

Я говорю: — Как же вы собираетесь играть целый спектакль?

Он: — Не целый спектакль, во-первых, там один эпизод. Во-вторых, там публика. Публика будет сразу аплодировать. Как только она начнет аплодировать, я себя почувствую как рыба в воде. А здесь прямо перед аппаратом и сразу играть Ленина, — это просто страшно, я боюсь. Вы понимаете, у меня будет актерский паралич. Не дай бог, если у меня в этот момент начнут дрожать колени и прочее и прочее, я погублю вам роль. Каждое появление на съемке будет для меня тогда пыткой, и избавиться от этого шока будет очень трудно.

В общем, довольно убедительные вещи говорил. Мы пробовали походку, разные мелкие элементы, но на какое-то движение образа он не мог решиться. Значит, пришлось пойти на

путь насилия.

Я договорился с Волчеком, с Савельевой, с осветителями, с Д. И. Васильевым — со всеми, и у нас была построена декорация комнаты Ленина, причем она была четырехсторонняя. Стенки не разбирались. Весь свет сверху. Может быть, убиралась одна стенка, но редко. Одна дверь.

Мы уговорили Щукина еще раз сделать фотопробу, привели его в павильон. В павильоне я сказал, что вот теперь я вам сделаю кинопробу, хотите или не хотите. Надо начать что-то делать. Не просто сидеть в кресле, а надо ходить, действовать. Ну, я вам дам самые простейшие обстоятельства, три кусочка: пишет — гневно или задумчиво, но не просто пишет; или, допустим, ходит тревожно, потому что ждет сообщений; глядит в окно и возвращается обратно; нетерпеливо ждет, садится, потом вновь вскакивает: три простых куска. Выполните — выполните. Не выполните, все равно через пять минут мы будем снимать это обязательно. Даже просто будете сидеть, разговаривать, мы будем снимать, и больше ничего.

Я был внутри [декорации]. И он был внутри. Больше не было никого. Сверху были осветители, и оператор, и ассистент, который устанавливал расстояние для фокуса. Больше никого, свет только сверху.

Он сказал мне довольно обидные слова, что он не халтурщик, а кроме того, что я привык диктаторствовать, и вообще, это насилие над человеком, который играет Ленина, а это не так просто. «Попробуйте, сыграйте сами». А через пять минут:

— Ну хорошо, что вы от меня хотите? — сказал плачущим голосом.

Я сказал: вот сейчас быстро пройдите направо и налево. Вы ждете, там шпик за окном, осторожно подходите к окну, никого нет, возвращаетесь обратно. Начинайте первый кусок.

И тут действительно произошло чудо преображения. Как только заработал съемочный аппарат, он собрался и сделался похожим на Ленина.

Мы сняли три или четыре простейших куска: ходит, сидит и пишет письмо к членам партии большевиков, рассматривает карту Петрограда, хмыкает. И что-то еще, такое забавное, с улыбкой сделал, не помню, какие-то куски. Это стоило Щукину такого колоссального напряжения, он так волновался, что стал весь мокрый после четырех кусков и сказал: «Я больше не могу, я умоляю, отпустите меня» — и, я бы сказал, с чувством отчаяния ушел из павильона в гримерную, считая, что совершил святотатственное дело, то есть человек совершенно не готовый к репетиции, не прошедший долгого застольного,

мизансценировочного периода и т. д. — он поступил неприлично, кощунственно и халтурно. «Халтурщик вы», — сказал он, повернувшись.

Ровно через час он мне позвонил домой и сказал:

— Проба эта готова?

Я говорю:

— Больно скоро, я только проявляю.

— Когда будет готова, я приеду.

— Будет готова вне всякой очереди часа через три.

Через три или четыре часа эта проба была готова, причем синхронно. У меня был принцип: всех снимать синхронно. Поэтому и это мы снимали синхронно. Он ничего не говорил, ну, хмыкал. Шаги, шуршание.

Он прискакал на студию (ему послали машину), посмотрел эти четыре кусочка, и вдруг сказал:

— А ведь может войти в картину.

Я говорю:

— Нет, что вы. Это никак не может войти в картину, это проба.

— А почему это не может войти в картину? Это ничего, дайте я посмотрю еще раз.

Показали ему еще раз, он посмотрел еще раз и говорит:

— Почему мы не снимаем? Что мы балбесничаем вот уже пятый день? Без конца разговариваем, разговариваем, разговариваем. По-моему, давно уже пора снимать.

Я говорю, что снимать мы будем от начала до конца, по эпизодам. Кабинет еще не скоро. Сначала вам надо еще сняться на паровозе.

Это было его железное условие с самого начала: так как нет времени, сниматься последовательно. Скажем, вот идет его комната, а потом заседание ЦК — так и снимается: комната, потом заседание ЦК, потом квартира Василия, а потом опять комната.

Это помогало постепенному развитию образа. Кабинет стоял все время, единственная декорация, а остальные строились последовательно. Смольный был построен в последний день.

Я говорю, что у меня паровоза еще нет, нет фактуры. Завтра ставят свет, послезавтра, не раньше. Он говорит:

— Напрасно, вот тут же бы начал сниматься, пока хорошее настроение.

Послезавтра мы начали снимать. Этот тормоз был снят, он в себя поверил. ‹…›

Щукин работал в Театре Вахтангова над «Человеком с

ружьем», и в сентябре мы с ним могли встречаться не больше трех раз в неделю. Бороться с этим было невозможно, и я с ужасом видел, как все мои расчеты и труды летят прахом. За сентябрь прошло всего 12–13 «щукинских» дней, и мы чудовищно отстали от намеченного плана. По меньшей мере 5 рабочих дней ушло на поиски грима. Многих усилий стоили репетиции, поиски походки; манеры двигаться. Все первые съемочные дни ушли на освоение образа. Это были подготовительные этюды, не больше. Несмотря на весь талант Щукина, несмотря на его необыкновенное трудолюбие и добросовестность, мы за сентябрь сняли лишь один небольшой эпизод. А между тем в дни съемки Щукина мы не теряли ни секунды, весь свет ставился заранее, все готовилось с утра, и к моменту прихода Щукина работа могла идти без малейших задержек.

Я поставил перед Комитетом по делам искусств, в который тогда входила кинематография, вопрос о полном освобождении Щукина. Я еще надеялся снять картину за октябрь.

Однако тогдашний председатель Комитета П. Керженцев ответил мне категорическим отказом. Он прочел мне маленькую лекцию о том, что кино должно учиться у театра и что не нужно трудиться над картиной, пока театр не создал образа Ленина. Далее он сообщил мне, что даже в театре образ Ленина, видимо, не получится, а в кино тем более, и вообще рекомендовал мне бросить мою дикую затею. Я настоял, чтобы Керженцев приехал на студию и посмотрел материал. Он приехал, разругал материал, сказал, что это никуда не годится, что Ленин у меня добренький, в то время как он был человеком суровым, кричал на посетителей, стучал кулаком, иногда даже ругался, например, говорил «дурак». Керженцев когда-то знал Ленина.

Я дерзко ответил Керженцеву, что каждый очевидец вспоминает Ленина на основании собственных впечатлений: одни утверждают, что Ленин был ласков, говорил «умница», другие — что он выгонял из кабинета, некоторые же вспоминают, что Ленин говорил «дурак» или что-нибудь в этом роде. Керженцев побагровел от обиды. ‹…› Директор фабрики и его заместитель буквально спрятались за дверью от перепуга.

В тот же день я написал письмо тов. Сталину и тов. Молотову. Излагая обстоятельства дела, я просил их дать указание о полном освобождении Щукина из театра до 1-го ноября. Я писал, что если такое указание будет немедленно дано, то я успею, несмотря ни на что, снять картину к сроку. Признаться, и я в то время сам уже почти не верил, что это физически возможно, — во мне действовал бес упорства.

Назавтра Керженцев получил указание предоставить мне

Щукина.

Он созвал совещание с представителями Театра Вахтангова: Щукин, Куза, Симонов и т. д. Керженцев торговался со мной, как на базаре: сначала он предложил мне 2 дня в неделю, затем 4, 5 дней, но я требовал все 7 дней в неделю. Совещание кончилось ничем. Взбешенный Керженцев и представители Вахтанговского театра ушли в одну сторону, а я — в другую. Ночью мне позвонили и передали, что Щукин предоставлен мне с сего числа по 1 ноября целиком. Ясно, что Керженцев получил вторичное указание от руководителей партии и правительства.

Это было 11 октября. У меня оставалось фактически 18–20 дней.

Я разбил всю роль Ленина на соответствующее количество дней, причем все куски без Ленина, даже крупные планы других актеров в ленинских эпизодах были вынесены отдельно.

Щукин снимался с 12 до 6 с одним выходным днем в неделю. Мы же работали ежедневно с 9 утра до 12 ночи, потому что материал, не связанный непосредственно со Щукиным, снимали до его прихода и после его ухода. Некоторые маленькие сценки снимали параллельно.

Ночью я монтировал, озвучивал и перезаписывал эпизоды. Таким образом, у меня в картине не было монтажного периода. Картина постепенно складывалась из отдельных законченных эпизодов, вплоть до того, что с каждого готового эпизода тут же снимался контратип и делалась лаванда. ‹…›

Нужно сказать, что мы получали огромную помощь и от коллектива студии, от рядовых работников «Мосфильма» и даже от посторонних лиц. Люди работали над картиной с необыкновенным энтузиазмом, преодолевая все трудности. Когда однажды оказалось, что запорот материал ответственнейшей массовой съемки, Васильев со своими помощниками поехал созывать новую массовку.

В эти дни в Москве стоял такой густой туман, что было запрещено движение автотранспорта. Дело было в субботу, часов в 12 ночи. Работники нашей группы стояли около кинотеатров и просили публику пойти пешком на Потылиху сниматься в картине «Восстание». К 2 часам ночи собралось 2000 человек. Ни один из них не попросил денег за работу.

…Весь «Мосфильм» (он состоял из четырех павильонов) был полностью застроен декорациями «Ленина в Октябре». ‹…›

Центральный павильон «Мосфильма», громадный, на 1200 метров, был превращен в завод. Были открыты ворота (они тогда открывались), съемочная точка была из хвостового павильона, и

здесь в центральном павильоне, где даже не делали сцены, сами стены превратились в декорацию как бы завода, даже леса, которые там наверху стояли, какие-то мостки, использовались как декорация, поставлены были стайки и т. д. Это была грандиозная декорация, которая занимала центральный павильон и должна была сниматься первой.

До конца съемок я был в глубочайшем прорыве, потому что работал параллельно. Я все время висел на черной доске: висел на черной доске 2 ноября, когда картина была готова, числилось, что я еще не приступал к монтажу, потому что только первого я кончил последний съемочный день. А третьего я был вывешен уже на красную доску.

Тяжело мне было чрезвычайно. ‹…› Забегая вперед, скажу, что на протяжении двух месяцев, весь сентябрь и октябрь, я не спал вообще. Ну, может быть, мне удавалось спать несколько часов в воскресенье, иногда два-три часа. Жил я на кофеине. Тогда был только что найден орех «кола»; я сжирал не только шоколад кола, но через шоколадную фабрику доставали мне просто этот орех «кола» в виде порошка. Я все время принимал всевозможные допинги, потому что засыпал на ходу.

…Постепенно у нас сложился свой кодекс требований к образу Ленина, в который входило главной задачей актерское обаяние и такая манера работы, которая сразу бы завоевала сердца людей. То есть прежде всего юмор и человечность. И, во-вторых, такая работа с партнером, в которой не было бы ни тени превосходства или учительства. ‹…›

Должен сказать, что я недавно видел на «Мосфильме» актера, который исполняет роль Ленина, исполняет очень похоже, но в чем ошибка этого актера? Он разговаривает с воображаемыми собеседниками как с детьми — любовно, но сверху вниз. Он говорит: «Ну вот, нам предстоит сейчас принять такое-то обращение, и я вас предупреждаю: пока ры не закончите, я вас не выпущу». Это говорится тоном ласковым, с улыбкой. Это актер усвоил у Щукина, но это ласковая улыбка учителя с маленькими детьми, которые много глупее.

Ленин, даже когда он человека разносит — в «Ленине в 1918 году», сердится, ругается, — делает это, уважая его и любя. Вы не видите нигде нравоучительного величия.

…Идея была наша в том, что мы все равно не сможем раскрыть философию Ленина на протяжении сценария, его жизнь была слишком крупная и разнообразная, но есть одна безусловная задача — это будет человек, достойный любви. Я мог бы к этому добавить следующее: Щукин и я, мы обратили

внимание на то, как Штраух ест картошку в картине «Человек с ружьем».

Щукин очень внимательно отнесся ко всей той части воспоминаний Крупской — где идет речь о его физическом здоровье. Будучи интеллигентом в высшей степени, Ленин был в общем человеком физически крепким и привычным ко всему. И я сказал как-то Щукину:

— Вам не кажется, что Штраух чистит картофель, как профессор, профессорскими пальцами? А как бы вы чистили картошку?

Он сказал:

— Давайте картошку, я вам покажу… А тот… прекрасная картошка, прекрасная, но он так ее элегантно очищает. ‹…›

Безусловно возможна и такая трактовка Ленина, но Щукину она была совершенно противопоказана, он должен чистить картошку так, как чистит картошку зритель, для него было важно, чтобы зритель почувствовал в любом движении этого человека не только близкого себе, но, позвольте вам сказать, в чем-то даже он может относиться к Ленину чуть-чуть покровительственно, потому что Ленин местами наивен. Например, эпизод с молоком… Правда, больше смеются над Свердловым, который говорит, что в таких делах [он] профессор. ‹…›

Совершенно подобный же эпизод у Щукина с Охлопковым. Он говорит: «Позвольте, а где «Маленькая газетка»? На что Охлопков отвечает: «Это черносотенная, хулиганская газета, зачем она вам нужна?» Он говорит: «Не знаю, как вам, а мне нужна. Врага надо знать, товарищ Василий». Но говорит он не тоном распоряжения. Каждый раз, в каждом куске это была тщательнейшая работа. Между прочим, тут трудно сказать, что идет от Каплера, что идет от меня, что идет от Щукина, что идет от Охлопкова.

…Щумяцкий старался не замечать того, что Охлопков снимается. Время от времени я получал бумажки: «Напоминаю вам, что актер Охлопков на роль Василия не утвержден. Б. Шумяцкий».

Шумяцкий приходил, скажем, в декорацию завкома или в квартиру Ленина, садился где-нибудь в уголочке, довольно скромно здоровался со Щукиным, не здоровался с Охлопковым, рассеянно не замечал его и не говорил ничего. А через два дня я получал снова бумажку: «Напоминаю вам, что роль Василия должен играть какой-нибудь другой актер, а не Охлопков».

А бумаги прибывали. То Охлопкова запрещали, то запрещали какие-то эпизоды, то запрещали переделывать диалог (а переделывать его было совершенно необходимо, потому что все писалось второпях).

И, кроме того, один из редакторов был прикреплен специально к картине и писал так называемый «дневник картины «Восстание», в котором ежедневно фиксировались все изменения в диалоге… причем тут же предупреждал:

— Вы меняете?

— Да, я меняю.

— Хорошо, пожалуйста.

Записывалось. Значит, в случае неудачи картины я весь был выдан на съедение Шумяцкому: я не слушался, я изменял диалог, я снимал не того актера.

Но когда картина была разрешена, этот дневник был сожжен.

Так до конца это и продолжалось. В известной мере это было убеждение редактора Зельдовича, который считал, что Охлопков не подходит для роли Василия. А я был убежден, что более обаятельного актера, чем молодой Охлопков, трудно было найти. Причем с огромной простотой. Единственная беда была в том, что он любил внешние эффекты. В присутствии Щукина был всегда скромен и великолепно работал, но хотел для себя хоть один героический кусок. Там был придуман такой кусок, в сценарии, хотя я был *очень* против него: Ленин и Василий идут в Смольный, Василий оберегает в это время Ленина, а кавалерийский отряд, который убил шофера, попадается ему навстречу. И дальше идет такой эпизод: Василий говорит Ленину — «Спрячьтесь, Владимир Ильич, спрячьтесь в этот подъезд». Сам, изображая пьяного, поет какую-то чепуху. Кирилин останавливается со своим конем и говорит: «Как тут проехать на Сампсониевскую?» А тот, чтобы дать время Ленину уйти, схвативши лошадь под уздцы, продолжает изображать пьяного. Кирилин стегает его нагайкой, но он продолжает держать лошадь под уздцы. Кирилин в бешенстве бьет его по лицу, а тот мужественно держит лошадь Кирилина и продолжает изображать пьяного.

Я сказал Охлопкову, что, Коля, это, во-первых, неисполнимо, это не выйдет, может быть только отдельно хлыст, отдельно лицо, отдельно лошадь. Это в кинокартине никак не может уложиться, а ты просто не сможешь лошадь эту удержать.

Однако он настаивал. Я сказал: «Ну что ж, Дмитрий Иванович, очевидно, сделает эту сцену, а потом мы сыграем начало».

Хорошая кавалерийская лошадь поднялась на дыбы. Охлопков не решился к ней подойти и сказал, что это безобразие и что это вредительство. Ну, назавтра привели другую лошадь… Охлопков попробовал ее держать под уздцы, но это было такое страшное зрелище… Это было отменено, что привело Охлопкова в крайне скорбное состояние.

После окончания картины он получил орден Ленина и звание заслуженного артиста, но долго скорбел по поводу этого эпизода.

И дальше, в «Ленине в 1918 году» был запланирован еще один эпизод с Василием, когда он через трубу влезает в кухню английского посольства и перебивает всех агентов. Мне пришлось снять этот эпизод, а потом выбросить его. Такие накладные расходы иногда необходимы.

Он был, как все актеры, в чем-то немножко ребенком. Но в целом отношение Охлопкова было замечательное. Его сквозное действие было только одно: любить Ленина, бесконечно любить Ленина, это он сделал, и это обеспечило актеру огромный успех.

Остальных актеров нашли довольно приличных. Очень интересный однажды был случай с актером, который исполнял роль одного из министров.

Было заседание кабинета министров у главнокомандующего Петроградским военным округом. И должен был войти Керенский — как Наполеон, с ним два адъютанта. Возник спор: носил ли он тогда университетский значок или был орден, и два адъютанта входили или один. Один из массовщиков, который изображал министра, — полный такой, приятный человек, сказал:

— Позвольте вам сказать, что он всегда носил университетский значок и всегда появлялся с двумя адъютантами.

— А вы почем знаете?

Он говорит:

— Потому, что я — Малянтович, бывший министр земледелия.[46]

Я ахнул. Он снимался в массовке на «Мосфильме». Действительно Малянтович, я проверил по всем данным. ‹…›

Тогда я стал спрашивать:

— Похоже?

Он говорит:

— В общем похоже, у Керенского еще более висячий нос.

Он консультировал немножко поведение Керенского. Сам изобразить его не мог, но, во всяком случае, нам помогал. ‹…›

Работа с Геловани над образом Сталина [в фильме «Ленин в 1918 году»] началась с того, что в первом эпизоде он входил в квартиру и навстречу выходила Евдокия Ивановна: «Здравствуйте, товарищ Сталин, давайте я вам…» Он говорит: «Не надо». — То есть сам сниму пальто и повешу. «Не надо, я сам, благодарю вас, не надо, не надо, я сам, я сам». Такой был текст.

Геловани говорит:

— Я не понимаю, Михаил Ильич. Давайте сначала установим

какие-то отношения между нами. Ну, выпьем бутылку вина.

Я говорю:

— Не надо. Вино будем пить после репетиции и съемки.

— Как хотите. Я так не привык.

Я был против.

— Нет, у нас будет чисто рабочая атмосфера. Вина мы в декорации не пьем.

— Как хотите. Разрешите вам сказать сейчас: а вы знакомы с, так сказать, психологией и образом нашего вождя и учителя?

— Более или менее знаком.

Он говорит:

— Что это такое? Входит Сталин, входит какая-то старуха, и он ей говорит — смотри, кому говорит: «Благодарю вас, не надо, я сам, нет-нет, я сам, благодарю вас». Два раза «благодарю», зачем «спасибо» еще? Два раза «не надо», еще два раза «я сам».

Я говорю:

— А что надо?

— «Я сам» — и все.

Я говорю:

— Нет, он был вежлив с прислугой, я в этом убежден.

— А разве это не вежливо, он говорит «я сам», «не надо»?

Я говорю:

— Нет, вы будете говорить так, как мне будет желательно.

— Ну, вы будете отвечать.

— Хорошо.

Вот такое было начало. После этого споров не было нк одного. Он стал говорить, как в сценарии, но был недоволен. ‹…›

Наконец настал день просмотра [«Ленина в Октябре»] в Большом театре, 6-го числа. В газетах уже анонсы, картина выходит в 16 городах.

Как я пришел в Большой театр, не помню. Где будка? Где-то на балконе, на первом ярусе. Поднялся я, временная будка, еще только оштукатуренная. Вошел туда, там механики, инженеры собирают, что-то еще монтируют, переругиваются. Понял я, что им не до меня, трясутся все. До просмотра осталось всего ничего, каких-то сорок пять минут, а у них что-то не готово.

Где микшерская? В зале, вот тут же на балконе, в первом ряду направо.

Пошел я, смотрю: идти-то в микшерскую нельзя, потому что будет на экране тень. Я возвращаюсь, говорю:

— На экране-то будет тень, если во время просмотра мне к вам пройти. Есть какое-нибудь сообщение с микшерской?

— Сообщения никакого нет.

— Да идти же нельзя, на экране будет отражаться. Прямо

перед окошечками будки надо проходить.

— Ну не успели ничего сделать. Сидите, все будет в порядке.

Ну сел я, трясусь. Прошла торжественная часть. Антракт. Прошел. Шумяцкий появился, пожал мне руку. Тоже волнуется безумно.

Наконец началась картина. Как началась, я просто ахнул: открылся занавес, экран маленький, на огромном расстоянии. Изображение мутно-голубое, ну, еле видно, что там на экране. И вдобавок изображение меньше экрана. Почему уж так, не понял я. И звука никакого, ну просто никакого. Я нажимаю направо, налево — ничего.

Побежал в будку. Прибежал (естественно, моя тень плясала на экране). Я им говорю:

— Звука нет!

— Знаем мы… бегите назад!

Бегу назад. Появился звук — хриплый, еле слышимый. Я пробежал, на меня шикает публика. Сел. Только сел — порвалась картина. Я остолбенел: ну что тут сделать! Просто помертвел; сижу, скриплю зубами. Минута, две, бегу к ним опять в будку. Прибежал, а картина уже пошла. Бегу обратно. Пробежал, пригнувшись, по этому проходу, сел на микшер, выжимаю звук, сколько могу, — еле слышно.

В это время смотрю — по проходу [пробирается] ко мне Шумяцкий, а за ним заместитель его Усиевич. И Шумяцкий мне:

— Что вы делаете?! Не слышно ничего?

Я говорю:

— Знаю, что не слышно ничего. Скажите в будке, чтобы прибавили звука!

‹…› Прибавляют в будке звук. Теперь громко, я не могу сбавить. Ну, как-то уладилось это дело. Кончилась первая часть, пошла вторая: ах ты, батюшки! на втором аппарате совершенно другая оптика. Изображение в полтора раза больше, не помещается на экране и еще более мутное. Вдобавок, с первого аппарата изображение голубое, а с этого какое-то желтое. И звук — грохочущий рев. Я пытаюсь уменьшить, ничего не получается.

И вновь рвется картина. ‹…›

Вот так два часа я мучился! Ни слова понять нельзя, изображение то большое, то маленькое; на экране муть; картина рвалась раз пятнадцать. К концу я был совершенно измучен. И только думал: ну хоть бы кончилось, ну хоть бы кончилось, хоть бы кончилось! И тогда я пойду в будку, я с ними рассчитаюсь.

Ну вот наконец кончилось! Кончилось! Я сижу, закрывши глаза: ведь провал явный. Что такое? Громовые аплодисменты. Я заглянул вниз, а там стоят в ложе Сталин и все Политбюро, и

Сталин аплодирует. ‹…› Он же картину-то видел раньше, знал, что и звук хороший и изображение нормальное.

Я пошел в будку. Ну, думаю, сейчас я кого-нибудь убью! По дороге вижу — Усиевич сидит, еле живой.

Я думаю: чем убивать буду? Коробками с пленкой, думаю, буду убивать. Схвачу две коробки и по голове. распахиваю дверь в будку, а там стоит в дверях чин какой-то:

— Вы куда? Вы кто?

Я говорю:

— Я режиссер, и я пришел убить здесь кого-нибудь.

Он говорит:

— Не надо убивать. Уходите. ‹…›

…Повернулся я, пошел. Пришел домой, рухнул…

Главное, все эти дни я спать не мог. Так привык не спать за октябрь, что и снотворные принимал, а только засну, что-нибудь как толкнет меня: вспомню и сажусь. То мне снится, что дубля нет, то что-то еще.

Седьмого с утра пошли на демонстрацию всей группой и все вспоминали разные вещи… думали: прошло уже все, кончилось все, что делать теперь будем?

Ну, я спрашиваю:

— А идет картина-то?

— Идет, в «Москве», в «Ударнике», идет в «Центральном». Надо бы сходить ‹…›

Кончилась демонстрация: увидел я на трибуне Сталина, поприветствовал его. Обратно возвращался через Пушкинскую площадь, посмотреть — идет в «Центральном»? Идет: «Ленин в Октябре» — толпа народа.

Как-то я вдруг успокоился. Думаю: действительно все. Все. Конец. Можно спать. Пришел домой, сразу лег спать и говорю Леле:

— Леля, не буди меня. Так, если я просплю больше суток, тогда только разбуди, числа девятого — вот так.

Заснул. А часа через три начала она меня будить, и никак не может, я открою глаза, и опять падаю. Трясет она меня, говорит:

— Ромм, вставай, Ромочка, вставай!

— Что такое?

— Тебя к Шумяцкому вызывают.

— К какому Шумяцкому?

Сразу проснулся:

— Что такое? Почему к Шумяцкому? Что стряслось?

Одеваюсь я, машина, оказывается, меня уже ждет полчаса, я все никак проснуться не мог. Сел, приехал к Шумяцкому. Прихожу. Там Волчек, Каплер, Васильев, кажется, был тоже.

Выходит Шумяцкий, потирает руки, говорит:

— Ну вот, сегодня после демонстрации Иосиф Виссарионович еще раз смотрел картину и просил передать вам, что без ареста Временного правительства и штурма Зимнего дворца все-таки крах буржуазного правительства России будет не ясен. Придется доснять штурм Зимнего дворца и арест Временного правительства.

Я говорю:

— Как доснять? Когда доснять? Ведь картина на экране!

А Шумяцкий говорит:

— Нет, она уже не на экране, час назад по телеграфу снята со всех экранов.

И я в первый раз в жизни упал в обморок. Не совсем, правда, упал. Меня затошнило, поплыла комната, как полагается, я клюнул в стол, но взял себя в руки. Я говорю:

— Когда надо это снять?

Шумяцкий мне говорит:

— Немедленно.

Я говорю:

— Сегодня же студия закрыта!

Он мне говорит:

— Зачем сегодня? Товарищ Сталин [спрашивает], сколько времени на это надо.

Я говорю:

— А сколько дано?

— Товарищ Сталин сказал, что это не играет роли. Теперь уже юбилей прошел, так что все равно. Сколько надо.

Я говорю:

— А если месяц?

— Да хоть месяц, — сказал Шумяцкий. — Берите, сколько надо.

Так мне обидно стало, думаю: «Господи, без дублей снимал! Сколько огрехов, сколько грязи! И все зря. Ведь это же второй раз в жизни не выдержать уже!» Я говорю:

— Значит, что же, картина снята с экрана?

— Снята.

— Позвольте, да это же скандал? Да это же что такое?!

Он говорит:

— Никакого скандала. В газетах появится специальное сообщение ТАСС,[47] оно составляется сейчас, что, так сказать, выпущена блестящая картина, по великолепному сценарию, великолепная режиссура, великолепно исполняют роли, но нужно, чтобы еще лучше она была, Доснять штурм Зимнего дворца. А вы его доснимайте. Завтра выезжайте в Ленинград.

Назавтра или послезавтра поехали мы в Ленинград. Приехали, площадь закатана асфальтом, стоят трибуны перед Зимним дворцом. Чтобы снимать, надо было бы их ломать. А я как-то не привык ломать вещи. В Зимнем Дворце снимать — видели мы Орбели, хранителя — понял я, что там с массовкой расправляться будет нелегко, — они до сих пор помнили, как Эйзенштейн снимал,[48] и не хотели повторять этот опыт. Подумали мы, решили снимать на «Мосфильме». ‹…›

Дубровский-Эшке взялся в три дня сгородить декорации. Один проход: он просто взял старые колонны, расставил их полукругом, — вот тебе и декорация. Никакого фона нет. В другом случае повесил зачехленную люстру, огромный стол, и сделал какие-то двери, взял дворцовые старые — вот другая декорация. Для третьей декорации набрали копий гипсовых из музея (ныне он называется Музеем Пушкина), там было много гипсовых копий разных скульптур. Четвертая — лестница — сохранилась от картины, да чуть ли не от «Веселых ребят» или от «Цирка» Александрова. В общем, лестница была. Белым ее покрасили, понаставили колонн, и вот четвертая декорация.

А Зимний дворец тут же мне стали строить. И так работала студия, так работали цеха на картину, что уже к 1 декабря, то есть за две недели, уже стоял Зимний дворец, три этажа, крашенный масляной краской. Была готова кованая чугунная решетка, которая выдерживала сорок человек, поворачиваясь на петлях. Баррикада. Вымощено было полквадратных километра площади булыжником, сделано основание [здания] Генерального штаба и Александровская колонна — все сделала студия, с поразительной энергией работали все цеха, какой-то невиданный был энтузиазм. ‹…›

Штурм Зимнего дворца снимали — уже мороз был на дворе, сняли за два дня весь штурм. Круглосуточно работали. Мы уж привыкли — так и снимали круглосуточно. В общем, к пятому декабря все закончили. Картина вышла на экран. ‹…›

Если бы у меня было время, насколько лучше можно было сделать эту картину! Насколько совершенней!

С окончанием картины «Ленин в Октябре» я мог считать, что сдал экзамен по профессии кинорежиссера. Конечно, не все в картине было хорошо. Я это понимаю не только сейчас, я довольно ясно видел недостатки картины и тогда. Из всей картины можно было считать хорошо поставленными, по существу, только несколько эпизодов: появление Ленина на трибуне в Смольном, эпизод в комнате Василия, хорошо

выдуманный эпизод в коридоре Смольного, сцену в цеху завода. ‹…›

Успех картины определила блистательная работа Щукина и превосходное, очень тонкое сопровождение Н. Охлопкова. Работа с этими двумя актерами была для меня своего рода академией. Кроме того, я встретился на картине с такими крупными актерами, как Ванин, Готовцев, Свободин. Это тоже было весьма поучительно.

Основным уроком «Ленина в Октябре» был для меня метод разработки и съемки эпизодов. В «Пышке» и в «Тринадцати» я работал по старинке, то есть снимал монтажный материал с большим запасом и без точного представления о том, как в конце концов сложится и эпизод, и часть, и вся картина. Я многое переделывал в монтаже, выбрасывал, менял, убирал, подгонял и т. д. Картины в значительной части складывались на монтажном столе. В «Ленине в Октябре» у меня не было такой возможности. Ведь каждый эпизод сразу по окончании съемки монтировался, озвучивался, перезаписывался и поступал в лабораторию. Таким образом, я должен был работать наверняка как внутри эпизодов, так и в соединении их.

Школа «Ленина в Октябре» была в этом отношении решающей. Я стал снимать картины совершенно по-другому. Я снимаю и сейчас каждый эпизод по точно разработанной монтажной схеме, которую уточняю в павильоне в день освоения и почти никогда потом не меняю. В «Ленине в 1918 году», в «Мечте», в «Человеке № 217» последующий монтаж уже не играл решающей роли, разве что я выбрасывал тот или иной лишний эпизод целиком.

«Ленин в Октябре» дал мне большие организационные уроки. Правда, многое в методах съемки этой картины оправдывалось только экстренностью задания, например, параллельные съемки, двухсменная работа, параллельная перезапись и т. д. Все это меры аварийного порядка, и я никогда больше их не применял. Недостатком организации было и то, что картина полностью закупорила студию: «Мосфильм» в течение 2-х мес[яцев] не снимал почти ничего, кроме «Ленина в Октябре».

Но были и положительные стороны. Например, я убедился, что темпы работы зависят не только от полезной выработки в смену: основное значение имеет непрерывность работы. Нужно сказать, что из 80 дней, за которые была снята картина, у меня вылетело минимум 25 дней на пересъемки,…на простои в ожидании Щукина, на репетиции со Щукиным и т. д. Таким образом, картина фактически была снята за 55 календарных дней. Если бы я имел все 80 дней нормальной ежедневной работы, мне

пришлось бы работать не более 10–12 часов в день. Я решил попробовать наладить такую ровную, непрерывную работу и, действительно, провел этот опыт на картине «Ленин в 1918 году» ‹…›

Летом 1938 года А. Каплер закончил сценарий второй ленинской картины. Она называлась «Ленин», но это название было слишком общим, и впоследствии тов. Сталин изменил его, назвав картину «Ленин в 1918 году». Опять мне пришлось включиться в работу над сценарием. Каплер увлекся детективно-приключенческой стороной покушения. Я постарался повернуть сценарий в несколько иную сторону, ввел сцену с кулаком, переработал эпизоды с Фанни Каплан, ввел фигуру предателя Синцова как сквозной образ и т. д. Все эти переработки мы делали вместе с Каплером. Д. И. Васильев ушел от меня к С. М. Эйзенштейну, и вторым режиссером я пригласил Е. Е. Арона — очень талантливого и острого режиссера. Вместе с ним работал и покойный И. Е. Симков.

Перед началом картины мне удалось довольно много поработать со Щукиным. Мы не только точно отработали весь текст, но и продумали и прорепетировали заранее эпизоды. Щукин на этот раз старался идти больше по внутренней линии. Он отказался от подражательных жестов, смягчил походку, резкие повороты. Его мечтой было сыграть какой-нибудь эпизод совсем неподвижно, скажем, сидя, и чтобы тем не менее на экране был Ленин.

В «Ленине в 1918 году» Щукин сделал ряд эпизодов на еще более высоком уровне, чем в «Ленине в Октябре». Он работал необыкновенно глубоко и сдержанно. С особенным блеском он сыграл сцену с кулаком, речь на заводе, болезнь, первую сцену с девочкой. К сожалению, фальшивоватый, сусальный финал картины, с довольно дубовым диалогом никак не ложился ему на язык. Переработать диалог нам не удалось, потому что надо было менять его в корне, а этого категорически не разрешал Дукельский, поскольку сценарий был утвержден.

Напомню, что к этому времени Дукельский ввел закон о шнуровании режиссерских сценариев и припечатании их сургучной печатью со зловещим титлом на последней странице: в сем сценарии 112 пронумерованных и прошнурованных страниц, на стр. 82 слово «нет» заменено на «нет, нет», что подписью и приложением печати удостоверяется». Это нововведение, конечно, не привело к тому, что режиссеры стали снимать точно по сценарию, но оно невероятно усложнило работу и увеличило количество бумаги, просьб, ходатайств, ответов, циркуляров и т. п. бюрократической ерунды. ‹…›

«Ленин в 1918 году» снимался в совершенно других условиях, чем «Ленин в Октябре». Студия «Мосфильм» была в это время в расцвете своих сил. Коллектив студии сработался. Директором студии был П. А. Полонский — лучший директор, которого я когда-либо видел. В нем было много тяжелых черт — он любил терзать подчиненных бесконечными заседаниями, выматывать у них душу, но зато он умел добиться работы.

«Ленин в 1918 году» был снят почти в такой же короткий срок, как «Ленин в Октябре». Мы начали съемки в последних числах сентября и закончили картину в январе, то есть картина была снята меньше чем за 4 м[ея1ца. А ведь в картине огромная натура (Царицын, покушение на Ленина и т. д.) и метраж ее — 3700 метров! Между тем мы ни разу не работали в две смены, отгуливали все выходные дни, никуда не торопились. Секрет такой спокойной и быстрой работы был обнаружен мною еще на «Ленине в Октябре». Этот секрет очень прост: нужно снимать ежедневно и нужно ежедневно выполнять план, тогда картина снимается быстро и спокойно. Несмотря на короткие сроки пашей картины, «Мосфильм» параллельно ставил еще 4–5 картин, в тем числе «Александр Невский».

По окончании картины мне сразу пришлось столкнуться с капризами Дукельского. Ему вдруг не понравилась одна моя мизансцена. Речь идет об эпизоде покушения на Ленина, это лучший эпизод в картине. У меня было сделано так, что, когда Ленин падает и его окружает толпа, аппарат поднимался вверх и постепенно переходил на общий план. Толпа, видимая сверху, образовывала кольцо вокруг лежащего Ленина. Затем Ленина клали в машину, машина медленно двигалась сквозь толпу, толпа расступалась перед ней, но не смыкалась позади: в толще толпы оставался след машины, как бы дорога. Получалось, что у толпы как бы вырвано сердце, часть ее массива. Это была очень впечатляющая мизансцена, которой я гордился тогда и не прочь погордиться и сейчас. Дукельскому она показалась неестественной. Прежде всего он заявил, что вождь не должен лежать на сырой земле, затем — что расступившаяся толпа создает слишком драматическое ощущение. Остальные его возражения я не упомню, но факт тот, что когда я отказался вырезать из эпизода 15 метров, которые он требовал, Дукельский вырезал их сам. Я их вклеил обратно. Скандал длился по крайней мере неделю, пока я не понял, что побороть его физически невозможно. Я начал постепенно уступать, и в конце концов, торгуясь, как цыгане на базаре, мы сошлись на 7,5 метрах. Я изуродовал мизансцену наполовину, но все же частично сохранил ее.

Вторым чудачеством была история с музыкой, которую написал замечательный композитор Анатолий Александров. Дукельскому она не понравилась. По-видимому, он считал ее чрезмерно эстетской, может быть, недоходчивой или недостаточно героической, — толком он объяснить не мог. Как я позже узнал, Дукельский был в молодости тапером в кинотеатре, немного играл на рояле и поэтому считал себя большим специалистом в музыке. Он сказал Александрову примерно следующее:

Дукельский: Вы профессор?

Александров: Да, профессор.

Дукельский: Ага!.. Вы консерваторию кончили?

Александров (удивленно): Я в ней преподаю.

Дукельский: Ну да, преподаете — это понятно, раз вы профессор… а кончили?

Александров: Кончил.

Дукельский: Так… Вот тут у вас один мотив похож на польку…

Александров: Позвольте, какая же это полька, когда здесь счет на три, а полька на два.

Дукельский: Это все равно… Потом вот этот марш царицынский похож у вас на песню «По долинам и по взгорьям».

Александров (очень вежливо): Вы находите? Я не могу обнаружить ни малейшего сходства.

Ромм: Семен Семенович! Побойтесь бога! При чем здесь «По долинам и по взгорьям»?…

Дукельский: А вы помолчите, товарищ Ромм. Я с профессором разговариваю. Скажите, профессор, кто это написал оперу, где летают девы валькирии? Их еще на веревках спускают в театре.

Александров: Вагнер.

Дукельский: Как вы сказали?

Александров: Рихард Вагнер.

Дукельский: Сыграйте мне что-нибудь из Рихарда Вагнера.

Александров: А что же именно?

Дукельский: Что-нибудь подходящее. (Александров играет «полет Валькирий» из оперы «Валькирии» Вагнера). Ну вот, очень хорошо! Вот так и напишите музыку. Если можно, вот эту самую музыку и напишите!

Александров: Но ведь она уже написана!

Дукельский: Не важно, украдите.

После этого дикого разговора Дукельский вызвал меня к себе и сказал:

— Он профессор, украсть не сможет, чересчур честен, интеллигент. Вы найдите другого композитора, который смог бы

украсть. А эту музыку я запрещаю.

Я, конечно, не стал искать композитора, который смог бы украсть, но музыку все же пришлось заказать другому. Дукельский уперся на своем, как бык. Музыку к картине в несколько дней написал талантливый Н. Н. Крюков и написал очень хорошо, но дикая спешка — ему дали на всю музыку, кажется, неделю — стоила ему недешево.

Еще одно несчастье произошло в конце картины. Дело в том, что в роли Свердлова я снимал его родного брата Германа Михайловича Свердлова, известного международника, очень образованного, культурного и умного человека, но совсем не актера. Он покорил меня невероятным сходством со своим братом. Мы приставили к нему Н. С. Плотникова, который играл у меня кулака. Плотников месяца два обучал Свердлова актерскому делу, но, конечно, за такой короткий срок сделать актера из взрослого человека не смог. На съемках Щукин с трогательной заботливостью относился к Свердлову. Когда у Германа Михайловича что-нибудь не получалось, Щукин говорил ему: «Вы не волнуйтесь! Давайте мы с вами займемся сейчас, вы не обращайте внимания на Ромма — он режиссер, а мы с вами актеры, наше дело особенное, актерское». Он старался ободрить Свердлова, вдохнуть в него веру в себя, что для актера является решающим условием успеха. В конце концов Свердлов не только неплохо, но даже хорошо сыграл роль. Вернее, он не играл, он просто жил на экране таким, какой он есть в жизни, а в жизни он абсолютно похож на своего старшего брата Якова. Однако, когда картина была закончена, сочли неудобным, что роль Свердлова исполняет его родственник. Мне было предложено переснять все эпизоды, снятые со Свердловым. Мы взяли на роль Свердлова актера Любашевского, который ранее снимался в этой роли в картине Козинцева и Трауберга. Любашевский прекрасный актер, но он играл, а Герман Свердлов жил. Я до сих пор убежден, что мой Свердлов был на экране гораздо теплее и гораздо убедительнее, чем Любашевский.

Необыкновенно трогательные воспоминания оставила о себе актриса Н. Эфрон, игравшая Фанни Каплан. В этой труднейшей короткой роли она проявила себя настоящей героиней и вдохновенным художником. Ее задача была необыкновенно сложна. Начать с того, что она вызывала ненависть всех массовщиков и даже многих работников съемочной группы. Когда нужно было снимать эпизод покушения, у Н. Эфрон так дрожали руки и стучали зубы, что она не могла выстрелить из револьвера. Я попросил рабочего принести ей стакан горячего чая. Дело было на натуре — было холодно. Рабочий ответил мне: «Стакан яда ей,

а не стакан чая!»

В сцене, когда ее ведет разъяренная толпа, я, боясь, что актрису изуродуют, собрал десяток коммунистов и комсомольцев, которые окружили ее плотным кольцом. Они изображали охрану, и им действительно пришлось охранять Эфрон от массовщиков, которые, войдя в азарт, помяли и их и ее.

Изумительно сыграла Эфрон сцену, когда ей приносят револьвер и отравленные пули. В одном крупном молчаливом плане ей удалось сказать очень многое: видна здесь ее душевная опустошенность, видно, что она, очевидно, кокаинистка, видно ее социальное происхождение, ее политические убеждения, ее безверье, ее горькое, холодное отношение к жизни.

Познакомился я на картине еще с одним талантливым актером — В. Соловьевым, который играл Синцова. Работа с ним тоже Доставила мне большое наслаждение. В. Готовцев, сыгравший эпизод купца в «Ленине в Октябре», сыграл в «Ленине в 1918 году» эпизод рабочего, который читает бюллетень о состоянии здоровья Ленина. Талантливому артисту удалось из обычного чтения бюллетеня сделать и трогательную и смешную сцену, хотя он не добавил к тексту ни одного слова.

[Актер] Лагутин после «Ленина в 1918 году», после того, как он прославился ролью шпика — «за яблочко, за яблочко», — был в восторге от результатов. Он пришел однажды к нам и говорит: «Михаил Ильич, какой успех, *какой успех!* Вы знаете, за всю мою жизнь я не переживал такого успеха. Вчера мне побили стекла. Потом мальчишки за мной гнались по улице с камнями, я еле добежал до троллейбуса, потом до автобуса. Потом ехал на трамвае на «Мосфильм», подходит какой-то здоровенный верзила и говорит: «Ты куда едешь, гад? Я хочу знать, где ты, сволочь, слезешь?» Я доехал до конца, сижу рядом с кондуктором, и обратно поехал. Тогда он плюнул и ушел. Вот, — он говорит, — такой успех».

Перед каждым кадром Лагутин крестился. Есть много таких актерских привычек. Болдуман перед кадром дергал себя за парик. Это была его счастливая примета — дернуть так, как будто он поправляет парик. Я долго не мог понять, почему. Я не хотел, чтобы он носил парик, у него были свои прекрасные волосы, подходящие для роли парня-слесаря. И вдруг я увидел его остриженным. Я обомлел: «Что вы сделали?!» Он говорит: «Ничего-ничего-ничего, не волнуйтесь, будет прекрасный паричок».

А Лагутин крестился. Он исправно репетировал — «за яблочко, за яблочко» — и т. п., когда готово, он говорит: «Все готово?» — «Да». — «Одну минуточку, простите, пожалуйста. —

Отворачивается (это во время съемки), и потом: — Я готов».

Мы очень любили Лагутина. Он прекрасно работал, шпика он отлично сыграл и был очаровательный, скромный человек. Он считал: «Как актер я пройду незаметно на вашей картине. Позвольте мне играть шпика. Все будут знать, что Лагутин играл шпика».

Уже на картине «Ленин в Октябре» Щукин часто жаловался на здоровье. На «Ленине в 1918 году» ему стало еще хуже. У Щукина постоянно болела печень. Ел он только гречневую кашу и вареное мясо — больше ничего. Часто ему было очень трудно сниматься. Он все время жаловался на сердце, но его считали мнительным; врачи полагали, что сердце тут ни при чем, и лечили печень. Впоследствии оказалось, что Щукин был прав — у него действительно был какой-то дефект сердечной деятельности, результатом чего явился отек печени. Лечить-то надо было сердце, а не печень.

Щукин быстро уставал на съемках, и когда уставал — мгновенно терял сходство с Лениным. Ведь ему приходилось, чтобы быть похожим на Ленина, держать все тело в состоянии большой напряженности и все лицо складывать в своеобразную гримасу, выдвигая нижнюю губу, подтягивая высоко щеки.

Хотя Щукин был полностью освобожден от театра, он снимался не чаще 3–4 раз в неделю. После каждых двух съемочных дней мы давали ему день отдыха. Чтобы не утомлять его, мы начинали работу в 12 часов дня и заканчивали в половине шестого.

Несмотря на все это, Щукин с трудом дотянул картину до конца и сразу же был отправлен в санаторий. Это был 1939 год — последний год жизни Б. В. Щукина.

Вернувшись из санатория, Щукин приступил к репетициям «Ревизора» в Вахтанговском театре. Он блистательно репетировал роль Городничего, говоря мне, что играет сейчас по-кинематографически, то есть мягко, с учетом тех уроков простоты и правдивости, которые дала ему работа в кинематографе. Однако здоровье его все ухудшалось. Он с трудом дотягивал до конца спектакль «Егор Булычов» и однажды не смог на спектакле танцевать (коронный номер этой роли).

В конце лета 1939 года Щукин однажды вызвал меня к себе для большого разговора. Он чувствовал, что работать в театре, выдерживать трехчасовой спектакль делается ему слишком трудно. Щукин выпытывал у меня: не имеет ли смысла перейти совсем на работу в кинематограф и может ли он поставить такие условия, чтобы сниматься не во всех картинах, куда его

потребуют, а только в тех, в которых он сам захочет. Он предложил мне целый план совместной работы. Прежде всего — третья серия «Ленина». Мы задумали этот сценарий вместе со Щукиным еще раньше. Это должна была быть картина о последнем этапе жизни Владимира Ильича, о тех месяцах, когда он после болезни на короткий срок вернулся к работе,[49] зная, что эта работа его убивает. Вот эти несколько месяцев, когда Владимир Ильич отдал свою жизнь Советской родине, зная, что его ждет близкий конец, держась необыкновенно бодро, работая с неслыханной энергией, воодушевляя всех вокруг себя, — эти несколько месяцев были материалом для новой картины о Ленине.

Затем Б[орис] Васильевич] сказал, что ему хотелось бы сыграть в кино Аркашку Несчастливцева и Городничего.

Этим мечтам не суждено было осуществиться. Через два месяца после нашего разговора Б. В. Щукин, мой любимый актер, лучший актер, которого я когда-либо знал в моей жизни, мой любимый друг, чудесный, глубокий человек, настоящий великий русский талант, — внезапно умер. Он умер во сне, и в руках у него осталась книга. Это была книга Дидро об актерском ремесле («Парадоксы об актере»).

Смерть Щукина положила конец моим работам над ленинской серией. Помимо третьей серии, о которой я уже говорил, были задуманы еще ленинские картины, одна из них относилась к периоду первого приезда Ленина из-за границы в Петроград в 1917 году, другая была связана с Брестским миром. До смерти Щукина я мечтал сделать биографию Ленина в 5–6 картинах. Но никакого другого актера в роли Ленина я не мог себе представить тогда. Да и сейчас не могу себе представить. Может быть, когда-нибудь, когда сотрется память о Щукине, когда появится какой-нибудь новый актер, можно будет снова ставить ленинские картины, но сейчас мне показалось бы это кощунством. Много раз мне предлагали ставить то «Дзержинского», то «Фрунзе», то еще какие-нибудь историко-революционные картины, в которых появлялась фигура Ленина, но, как ни близок мне этот жанр, я не мог решиться на работу с другим актером в образе Ленина.

Щукин был целиком погружен в искусство. В нем горел действительно благородный огонь художника. Его душевная чистота, мягкость, доброта, огромное человеческое обаяние соединились с неумолимой требовательностью в вопросах своего ремесла. И если он считал что-либо очень важным, а я, скажем, с этим не соглашался, то он способен был часами, днями, неделями убеждать, уговаривать меня, потом даже хитрить, идти же на

своего рода наивные интриги, вроде того, что внушать свою мысль моим ассистентам, операторам, художнику, директору группы, кому угодно — лишь бы они подействовали на меня, лишь бы я снял эпизод так, как этого хочет Щукин. Большей частью такие пристрастия Щукина были очень оправданными. Но в тех случаях, когда он оказывался не прав, он всегда соглашался, увидевши результаты на экране. Он был совершенно лишен ложного самолюбия, заносчивости или чего-либо в этом роде.

Борис Васильевич Щукин

Лет двадцать пять назад мне выпало на долю счастье работать в двух картинах с такими поистине необыкновенными актерами, как Борис Васильевич Щукин и Василий Васильевич Ванин. Оба они умерли на самом высоком подъеме своего мастерства. И чем глубже в прошлое уходит память о работе с этими замечательными художниками и прекрасными людьми, тем яснее становится для меня огромная роль, которую они сыграли в моей жизни. В особенности это относится к Б. В. Щукину. Не преувеличивая можно сказать, что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью назвать Щукина в числе своих учителей.

Щукин в образе Ленина завоевал всенародную и непреходящую любовь. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича — даже голос Щукина считается ленинским голосом.

Но в самое последнее время, в связи с появлением новых пьес и фильмов о Ленине, мне довелось слышать споры о щукинской трактовке образа Владимира Ильича.

Суть «ревизии» вкратце сводится к тому, что Щукин якобы утрировал некоторые «странности» во внешних манерах Владимира Ильича. Один товарищ говорил примерно так: «При всем блеске исполнения Щукин не был достаточно сдержан в подходе к великому образу гения пролетарской революции».

Эти возражения заслуживают серьезного внимания, ибо речь идет о принципиальнейшем вопросе, имеющем большое значение для нашего дела, для советского искусства в целом.

Щукинская трактовка настолько крепко вошла в сознание всего народа, что сейчас актеры в огромном большинстве театров играют не столько Ленина, сколько Щукина в образе Ленина. Даже те исполнители, которые в чем-то спорят со Щукиным, берут у него многое: вынуждены брать.

В чем же щукинский секрет? В том ли, что он был первым исполнителем образа Ильича? Нет, дело не в этом, совсем не в этом.

Было что-то такое в игре Щукина, в его экранной жизни, что сразу покорило и убедило миллионы людей. Что это? В чем сила Щукина и в чем его правда?

Со времени появления на экране «Ленина в Октябре» прошло больше четверти века. Споры об игре Щукина в этом фильме

заставили меня вспомнить его огромную, глубочайше осмысленную работу, задуматься над мотивами, которые толкнули Щукина, а с ним и меня, на безоглядный выбор пути — выбор, сделанный в годы, когда сыграть Ленина было для актера подвигом жизни, требовало тройной смелости и почти отчаянной самоотверженности.

В чем должен видеть свою главную задачу актер, играющий на сцене или в кино Ленина? Быть похожим на него? В какой-то мере это обязательно, но главное ли это?

Что важнее: еще и еще раз подчеркнуть величие В. И. Ленина или заставить зрителя полюбить его, как близкого себе?

Никогда ни один актер не сможет передать всю глубину содержания и все своеобразие образа Ленина. Но актеру нужно постигнуть и выразить что-то самое важное для зрителя.

Я получил задание снимать картину «Ленин в Октябре» совершенно неожиданно. Сценарий мне был вручен в конце мая, с тем чтобы к 7 ноября картина была на экране.

Первое, что надо было сразу же решить, — кому играть Ленина. В этом вопросе ни я, ни автор сценария не колебались. У нас была такая авторитетная подсказка, Как известные слова Горького, которые он на одной из репетиций «Егора Булычова» сказал Щукину:

— А вы могли бы сыграть Ленина.

Известно, что до этого в кино однажды уже была предпринята попытка создать образ Ленина: в картине «Октябрь» Эйзенштейна, в картине немой, в картине режиссера, которого мы почитали почти как бога кинематографии. Эйзенштейн решил не брать актера, чтобы не прибегать к гриму. На эту роль стали искать двойника. Двойник был найден, если не ошибаюсь, где-то на Урале. Он был так похож на Ленина, что его действительно не надо было гримировать, и когда он в ленинском костюме, в кепке, ботинках и галстуке горошком выходил на улицу, то люди, сталкиваясь с ним, столбенели.

Ведь это было вскоре после смерти Владимира Ильича Ленина, в 1927 году.

Существует по этому поводу много анекдотов, которые не стоит рассказывать, но важно то, что на экране результат был печальный. Хотя этому двойнику не приходилось ничего говорить, хотя он довольно точно копировал ленинские жесты, духовная убогость его физиономии, особенно глаз, была непреодолима. В кино, как известно, можно сделать все что угодно, кроме одного — глупые глаза не сделаешь умными.

Это был предметный урок: человек, изображающий Ленина, должен быть прежде всего умен и талантлив, чтобы мы сразу

почувствовали, что перед нами на экране крупное, яркое явление, чтобы можно было поверить в экранного Ленина, чтобы не только форма лица актера была убедительной, но и то, как он думает, решает, глядит, как он живет, как он слушает, даже как сидит, ибо и сидеть можно талантливо или бездарно.

Итак, мы сразу же остановились на Щукине. До этого я видел его только на сцене театра и на экране. Зато я дважды видел и слышал Ленина…

Когда я пришел к Щукину для первого разговора и меня провели в кабинет артиста, я увидел на столе том Собрания сочинений Ленина, испещренный пометками в тексте и на полях. На стуле я увидел пластинки с записью голоса Ленина, повсюду лежали рисунки Андреева, фотографии Владимира Ильича. Щукин работал в то время над образом Ленина, готовясь к спектаклю «Человек с ружьем», который тоже должен был выйти к ноябрю.

Через несколько минут в комнату вошел сам хозяин кабинета, и я испытал острое, болезненное чувство разочарования. Передо мной стоял человек, совершенно не похожий на Владимира Ильича.

Прежде всего Щукин был гораздо крупнее и полнее. Вместо невысокого, собранного, сухощавого и острого человека вошел большой, полный и мягкий актер. В полноте его было что-то резко противоречащее моему представлению о Ленине.

Лицо тоже было решительно непохоже. Чем больше я вглядывался в Бориса Васильевича, тем в большее уныние приходил.

Начать с того, что у Ленина, как известно, был несколько монгольский разрез глаз; у Щукина же внешние углы глаз были, напротив, несколько опущены вниз, а это совсем, совсем не то!

У Ленина брови энергично сходились вниз, к переносью; у Щукина, наоборот, они как бы приподнимались у переносья, и это придавало глазам вместе с бровями грустное, меланхолическое выражение, совершенно не свойственное Ленину.

Нос у Щукина был крупнее, мягче, немного свисал.

Для ленинского очертания рта характерна была несколько выдвинутая вперед нижняя губа, что придавало рту волевое и энергичное выражение; у Щукина были добрые, мягкие, крупные губы.

Щеки у Ленина были подтянуты, — я помню общее впечатление худощавости, отчего отчетливо лепились скулы; у Щукина было круглое лицо с мягкими щеками.

Только лоб, пожалуй, был похож, но он был гораздо меньше. У Ленина энергичное, как бы горящее лицо увенчивалось огромным куполом сократовского лба. Этот лоб притягивал к себе, на него все время хотелось смотреть; ничего подобного про лоб Щукина нельзя было сказать.

Пока я с грустным недоверием разглядывал Щукина, бормоча извинения и излагая цель моего прихода, о которой, кстати, было известно заранее, Щукин с таким же недоверием поглядывал на меня, ибо все предприятие казалось ему сомнительным. Сделать картину в два-три месяца он считал невозможным; сыграть Ленина почти без репетиций — варварством. Кроме того, он уже был связан с Ленинградом, где должен был после премьеры спектакля играть Ленина в картине С. И. Юткевича «Человек с ружьем», то есть повторить те же эпизоды пьесы, но уже на экране.

Разумеется, сыграть роль, предварительно проверив ее на сцене, было и легче и разумнее. А здесь приходилось прерывать работу над спектаклем или совмещать ее с напряженными съемками другой картины, которая вдобавок делалась в «пожарном» порядке. Все это казалось Щукину несерьезным. Поэтому разговор наш поначалу был довольно натянутым.

Но когда я стал рассказывать Щукину содержание сценария и дошел до сцены, где Ленин спит на полу в комнате Василия, укрывшись плащом Дзержинского, Щукин вдруг заинтересовался.

Он стал расспрашивать меня о сцене, которая, видимо, ему понравилась. Глаза у него засветились, разговор оживился — и вскоре я понял, почему Горький сказал, что Щукин может сыграть Ленина. Я увидел в глазах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума.

Первые наши встречи были похожи на осторожные смотрины: мы приглядывались друг к другу, примерялись. Щукин много уже знал, он уже больше года исподволь готовился к исполнению роли Ленина, — большая предварительная работа была уже проделана. Говорить с ним было невероятно интересно: впервые я встретился с актером такого своеобразного, поистине очаровательного таланта, чистого, прозрачного.

Во время одного из этих самых первых разговоров я вспомнил слова, которые ранее услышал в беседе, происходившей у Максима Горького в дни приезда в Советский Союз Ромена Роллана.

Ромен Роллан жил у Горького в Горках, под Москвой. Туда выехала довольно большая группа маститых киноработников. Я

был в те времена совсем неизвестным режиссером, поставил только одну картину, но она понравилась Горькому и Роллану (это была «Пышка»); кроме того, меня подозревали в том, что я знаю французский язык и смогу объясниться с Ролланом. Как бы то ни было, меня также прихватили с собой.

Это была очень интересная встреча. Два великих писателя высказывались так своеобразно и глубоко, что нужно удивляться лености всех нас, участников беседы: никто не записал ее. Но я помню кое-что из этого разговора, в том числе примечательную мысль Горького. Ромен Роллан резко отозвался об одной комедии. Режиссер этой комедии обратился к нему с просьбой дать ему практические советы. Ромен Роллан заявил, что он не специалист по комедиям, и попросил ответить Алексея Максимовича. Горький сказал примерно следующее:

— Я тоже не специалист по комедиям, не умею их писать. Но вот что я твердо знаю: кого бы я ни писал, хотя бы величайшего человека эпохи, я непременно должен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты, подглядевши которые, я заставлю читателя внутренне улыбнуться.

Разумеется, сейчас, через столько лет, мне трудно отвечать за дословность этой формулировки, но я уверен, что смысл был именно такой. Я много раз вспоминал эту фразу, и всегда с благодарностью к Горькому.

Когда мне вплотную пришлось думать об образе Ленина, сразу вспомнилось и это высказывание Горького. Я решил проверить, как Горький проводит этот принцип в собственном творчестве. Кого он имел в виду? Уж не Ленина ли? Он сказал «величайший человек эпохи»; по-видимому, это — Ленин. Я еще раз перечитываю горьковские воспоминания о Ленине. Открываю. Действительно, первое же описание Ленина звучит у Горького так. «Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и руки сунул куда-то под мышки, стоит фертом».[50] И дальше: «Он нередко принимал странную и немножко комическую позу — закинет голову назад и, наклонив ее к плечу, сунет пальцы рук куда-то под мышки, за жилет. В этой позе было что-то удивительно милое и смешное, что-то победоносно-петушиное…»[51]

Эти фразы и описание рыбной ловли на Капри привели меня в восторг и вместе с тем испугали. Я вдруг почувствовал, что можно о Ленине писать как о человеке, а не как о небожителе. Горький, как видите, был последователен и принципиален, но пойти за ним очертя голову было страшновато. Ведь тут экран!

Подумайте сами, какие слова: «стоит фертом», «комическая поза», «победоносно-петушиное»… И это о Ленине!

Я стал вспоминать: а каков был живой Ленин? Ведь я его

видел и слышал.

К сожалению, когда я его слышал, мне и в голову не могло прийти, что почти через двадцать лет я буду ставить о нем картину. Не знаю, что я сделал бы, чтобы запомнить каждое слово, каждый взгляд, каждое движение его рук.

Первый раз я увидел Ленина вот как. Это было на районной рабоче-красноармейской конференции Рогожско-Симоновского, как он, кажется, тогда назывался, района, в Таганском кинотеатре.

Я был красноармейцем 1-го запасного стрелкового полка. Это был очень неважный полк, в основном сформированный из дезертиров. Я не был, правда, дезертиром, но так уж случилось, что я попал именно в этот полк. Обстановка в полку была незавидная.

Меня выбрали делегатом от роты. Когда делегатов собрали, то, скажу честно, нас повели на конференцию под конвоем, чтобы мы не разбежались. Нас кое-как приодели, дали сапоги — в казарме мы ходили в лаптях, а сапоги выдавались перед отправкой на фронт. Мы пришли на конференцию строем и заняли первые шесть или семь рядов. Настроение у делегатов полка полностью соответствовало его составу.

Выступал пожилой человек в военной форме. Может быть, один из комиссаров военного округа, может быть, это был Подвойский, а может быть, нет — не помню. Ему не давали говорить, кричали:

— На тебе-то сапоги хромовые, а мы в лаптях ходим!

— Вот на тебе гимнастерка целая, а ты на нас погляди!

— Ты скажи, комиссар, что ты жрал сегодня? Хлебни-ка нашего супа!

Это был 1920 год. Разгар голода, разгар гражданской войны. Коммунисты были на фронте. В зале кроме нас почти одни женщины-работницы. Мужчин ничтожно мало. Комиссар, как мог, отбивался.

И в это время из задней двери на сцену кинотеатра, где даже стола не стояло, даже стульев не было, вышел Ленин. Мы его не узнали. Мы его никогда не видели и портретов не знали. Но некоторые из работниц слышали его, и по залу прокатилось: «Ленин! Ленин!»

Ленин, по-видимому, сразу почувствовал сложную обстановку и оценил аудиторию. Он подошел к самому краю сцены. Зал затих. Выступавший сказал:

— Хорошо, Владимир Ильич, что вы приехали!.. Это товарищ Ленин, — обратился он к нам. — Я вам уступаю слово, Владимир Ильич.

Ленин посмотрел на зал очень внимательно. Прошел вдоль края подмостков и, казалось, пристально посмотрел каждому в глаза. Остановился. Потом подмигнул нам тем глазом, которого не видел оратор, но видели мы и сказал оратору, глядя на нас:

— Нет, зачем? Вы начали, вы и продолжайте, а мы вас послушаем.

Раздался смех. Ведь Ленин успел заметить, что мы плохо слушали оратора. Своей полной скрытого юмора репликой он сразу завоевал зал. Он взял всех нас в союзники: «мы», то есть и он сам, и все сидящие в зале… «мы вас послушаем».

Вспоминая это, я оценил замечание Горького: первые слова Ленина, которые я слышал, сопровождались смехом зала.

Оратор быстро закончил речь. Ленин стал говорить. Он говорил очень просто, с какой-то серьезной доверчивостью. Он аргументировал, почему нам приходится воевать (тогда начиналась война с Польшей), почему мы не можем еще заключить мир, почему нужны новые контингента на фронт и почему по крайней мере еще год будет плохо с продовольствием.

И потому ли, что Владимир Ильич говорил, шагая вдоль края сцены, все время повернув голову к залу, но все мы почувствовали какой-то необыкновенный контакт с ним. Иногда он останавливался и особенно внимательно разглядывал тех делегатов, которые оказывались напротив него. Он говорил, но в то же время как бы спрашивал взглядом: понимаете ли вы меня, согласны ли вы со мной? И каждому казалось, что именно ему в глаза глядел Владимир Ильич. И мне казалось, что он видит меня и даже что он неодобрительно ко мне относится, что он знает все мои изъяны, знает, что я интеллигент — шатающийся, неуверенный. Мне казалось, что он думает: как этот-то сюда затесался, в нашу пролетарскую среду? Мне было даже как-то неловко, но все-таки необыкновенно интересно.

Невероятна была сила обаяния личности Ленина, стремительного и точного хода его ума, его взгляда, его огромного лба! Когда он вошел, он мне показался, как все пишут, непредставительным, — но вот он начал говорить, и тогда, кроме его глаз, я уже ничего не видел.

Второй раз мне пришлось видеть Ленина примерно в конце 1921 года, после того, как я демобилизовался.

В Колонном зале Дома Союзов проходило какое-то совещание, и я продавал литературу в киоске, продавал просто для заработка (паек давали). Совершенно неожиданно во время заседания через пустое фойе прошел Ленин, помнится, с Бонч-Бруевичем. Он остановился около киоска, внимательно осмотрел его, спросил, почему нет какой-то книжки.

Я говорю:

— Не знаю, Владимир Ильич, что дали, тем и торгую.

Он внимательно посмотрел на меня и спрашивает:

— Почему вы здесь торгуете? Кто вы?

Я отвечаю:

— Студент.

Он спрашивает:

— А почему вы, студент, торгуете литературой?

Я отвечаю:

— Из-за пайка, Владимир Ильич.

Он еще раз неодобрительно посмотрел на меня. Взгляд его как бы говорил: «Нехорошо! Тут святое дело, литература, а ты торгуешь для пайка и даже сам не знаешь чем!»

Пошел дальше и, как мне кажется, говорил своему собеседнику, что надо наладить книжную торговлю.

Назавтра я уже туда не пошел, было очень стыдно, хотя Владимир Ильич ни словом меня не упрекнул, только поглядел. Таким образом, к началу работы над картиной у меня были только общие смутные ощущения от личности Владимира Ильича.

Щукин Ленина никогда не видел. Работа его (задолго до картины) началась с того, что он изучал пластинки, с записью голоса Владимира Ильича, фотографии, рисунки, воспоминания о Ленине. Пластинки были наговорены в очень старые времена, голос был записан дурно, на плохом материале. Записываясь, надо было напрягаться, поэтому голос Ленина, по-моему, искажен. Тон значительно выше настоящего. Владимиру Ильичу приходилось эти пластинки, так сказать, почти накрикивать. Вдобавок тогда низкие частоты еще плохо записывались. Пластинки дают, на мой взгляд, слабое представление о голосе Ленина или, во всяком случае, очень отдаленное. Щукин их имитировал превосходно. Однако для имитации голоса Ленина требовалось такое напряжение, что это сразу, я бы сказал, ухудшало актерскую работу, суживало диапазон выразительности.

В конце концов мы решительно отказались от скрупулезного подражания тембру голоса Ленина, кроме, разумеется, грассирования.

Замечание Горького о комедии, которое я передал Щукину, крайне обрадовало его.

Щукин — актер вахтанговской школы. Насколько я могу судить, в его творчестве идеи Вахтангова нашли самое сильное, последовательное и яркое выражение. Для Щукина путь к высокому через смешное, странное и своеобразное был

органичен. Одновременные поиски остро понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера — вот что, думается мне, было его основным актерским оружием.

Заметьте, что в эпизодах открытой высокой страсти, таких, например, как речь на заводе Михельсона, гневный взрыв после прочтения письма Каменева и Зиновьева в «Новой жизни», как спор с кулаком, телефонный звонок Дзержинского, — во всех этих эпизодах горение мысли и чувств почти начисто снимает внешний прием: характерность отходит на второй план, хотя рисунок образа не нарушается, он лишь преображается, восходит на более высокую ступень.

Итак, Щукин очень, очень обрадовался, когда я передал ему замечание Горького. Он спросил меня, позволю ли я ему так играть Ленина, чтобы в некоторых эпизодах, в том числе и при самом первом его появлении, была бы у зрителей улыбка, а может быть, даже смех.

И тут-то я сказал Щукину, что мое первое знакомство с Лениным началось со смеха.

В тот день мы нащупали как бы первую ступеньку общего понимания актерской задачи. Я полностью доверился Щукину.

Разумеется, Щукин твердо через все эпизоды проводил сквозную линию образа: Ленин с железной волей вел партию к Октябрьскому восстанию, был погружен в беспрерывную работу, добивался торжества главного дела своей жизни. Эту сквозную линию Щукин искал в каждом кадре.

Но где найти то обаяние, которое заставило бы зрителя не только уважать великого человека, преклоняться перед его гением, но и полюбить его душой? Полюбить можно только человека понятного, близкого, в чем-то равного себе. Если человек бесконечно выше тебя, ты можешь на него молиться, как на бога, обожать его, трепетать перед ним, но не любить. А мы хотели, чтобы образ Ильича на экране вызвал всенародную любовь. Это вопрос принципиальный, решающий.

Поэтому Щукин жадно ухватился за эпизоды, когда Ленин приходит на квартиру Василия, спит на полу, укрывшись чужим плащом, когда он идет в Смольный загримированным. Эти живые и острые сцены давали материал для понимания Ленина-человека.

С первого же куска (Ленин на паровозе) Щукин начал поиски ленинского юмора, ленинской непосредственности, остроты реакции, живой темпераментности и — главное — ясного и простого человеческого общения с каждым собеседником: как бы на равной ноге, без малейшего ощущения собственного превосходства, собственной значительности. В поисках этих черт

Щукин был непоколебимо последователен. Любой пьедестал был для него не только отвратителен, но органически неприемлем.

В этом непреходящая правда и золотое зерно щукинского подхода к образу величайшего из людей нашей планеты.

Прошло много лет. На «Мосфильме» начались съемки картины «Сталинградская битва», где превосходный артист А. Д. Дикий играл И. В. Сталина.

И вот что я увидел на экране в первом же эпизоде.

Сталин стоит, слегка опершись рукой на с гол, небрежный, спокойный, холодно-величественный. Позади него кто-то из маршалов. И Сталин, не оборачиваясь, говорит с ним.

Я спрашиваю Дикого: «Почему вы говорите, не глядя на собеседника, почему вы так высокомерны, что даже не интересуетесь мнением того, с кем разговариваете?»

Дикий ответил мне следующее: «Я играю не человека, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи. Это — памятник».

Вот вам пример прямо противоположного подхода.

Чем ближе подходило время съемок, а подходило оно очень быстро, и времени на репетиции было отпущено очень мало, — тем больше волновался и нервничал Щукин. Он считал себя не готовым. А я вынужден был считать его готовым, у меня не было выхода.

В одном из споров Щукин неожиданно выдвинул новое обстоятельство, которое давало возможность оттянуть съемку: он не знал, как Ленин смеялся.

— Поймите, — говорил Щукин, — смех это одна из важнейших черт в характере человека. Нет двух людей, которые смеялись бы одинаково. Я *должен* знать, как смеялся Ленин! Вы режиссер, — добавил он со своей добродушно-лукавой улыбкой, — а раз вы режиссер, вы должны показать мне, как смеялся Ленин. Найдем смех — начну играть.

Я сам никогда не слыхал ленинского смеха. И, разумеется, не мог ему ничего показать. Но тут я узнал, что Д. З. Мануильский, близко знавший Ленина, в свое время поразительно точно копировал его, настолько точно, что Ленин часто просил:

— Покажите мне меня!

Мне рассказали, что при жизни Ильича Мануильский пользовался своим талантом, чтобы разыгрывать Луначарского. Застав где-нибудь Анатолия Васильевича, он выходил тихонько в соседнюю комнату, а затем быстро шел обратно, говоря на ходу ленинским голосом что-нибудь вроде такого:

— Черт знает что! Опять Луначарский напутал! Ну, на этот раз мы закатим ему строгий выговор!

Луначарский вскакивал, страшно огорченный:

— Владимир Ильич!.. — начинал он.

А входил совсем не Владимир Ильич.

Эта шутка повторялась неоднократно.

Мы решили обратиться к помощи Мануильского. Он охотно приехал на студию. Щукин загримировался, надел ленинский костюм. Все отчаянно волновались. В комнате остались трое: Щукин, Мануильский и я.

Мануильский осмотрел костюм Щукина, одобрил его, вежливо одобрил грим, который, как мне кажется, не очень понравился ему. Да и в самом деле, при рассмотрении вплотную виден был подтянутый нос, подрисованные глаза, переделанные брови, затемненные щеки, парик…

Затем Мануильский стал рассказывать нам про Ильича, показывал его жесты, походку, произнес несколько фраз ленинским голосом. Все это не расходилось с нашими представлениями, и все это было нам уже известно, хотя (подчеркиваю) показалось нам обоим несколько Утрированным! Мы стали просить Мануильского, чтобы он показал, как смеялся Ленин.

Он сказал нам, что у Ленина были десятки оттенков смеха — от саркастического хохота, когда он, стоя на трибуне, протянув вперед руку, гневно хохотал над каким-нибудь корчащимся в бессильной ярости меньшевиком, до детски добродушного, заливистого смеха, когда Ильич не мог остановиться, вытирал слезы, и опять хохотал, хохотал без конца.

Но нам нужен был не рассказ, нам нужен был показ. А вот этого-то Мануильский сделать не мог. Вообще, как известно, смеяться, когда не смешно, очень трудно, и правдивый, искренний смех, да еще смех имитационный, за другого человека, требует высокого актерского мастерства. Мануильский сделал попытку и, тут же остановившись, сказал:

— Нет, не могу.

И вдруг Щукин предложил:

— Давайте я попробую…

Он отошел в угол комнаты, стал к нам спиной, постоял молча, может быть, минуту и вдруг повернулся к нам. Я ахнул: это был совсем другой человек!

Не знаю, что произошло. Щукин вдруг стал худее, крепче, собраннее, что-то неуловимо ленинское появилось в посадке головы, в постановке ног. Изменилось и лицо: другими стали глаза, щеки. Сейчас Щукин был неизмеримо больше похож на

Ленина. Быстрой ленинской походкой подошел он к Мануильскому и, протянув вперед руку, сказал:

— Не можете? А я могу!

И засмеялся.

Очевидно, это было очень похоже на Ленина. Что-то дрогнуло в лице у Мануильского: вероятно, он вспомнил Ильича.

Он помолчал, глядя на Щукина, потом сказал:

— Знаете, мне вас нечему учить.

Попрощался и ушел, пожелав нам счастья.

Входя в образ Ленина, Щукин проделывал огромную мускульную работу: по-видимому, он втягивал живот, расправлял плечи, каким-то образом приподнимал щеки, благодаря чему глаза чуть-чуть меняли форму, выдвигал вперед нижнюю губу, менял походку, повадку, постановку ног. Если бы, проделывая все это, он помнил о щеках, животе, губах, глазах и т. д., он, разумеется, не мог бы свободно играть. Исподволь, задолго до картины готовясь к исполнению роли Ленина, Щукин тренировал себя и постепенно научился сразу входить в образ — единым усилием актерской воли. Давалось это ему, очевидно, нелегко, потому что едва он уставал, как терял сходство с Лениным.

На съемках Щукину не надо было жаловаться на усталость — мы сразу видели это по его лицу: сходство с Лениным вдруг утрачивалось. Он еще мог огромным усилием воли собраться для последнего дубля или последнего короткого плана. Вновь он делал над собой какое-то внутреннее усилие, загорался на несколько минут и потом окончательно сникал. Перед нами сидел усталый, добрый актер, загримированный Лениным, но не похожий на него. Надо сказать, что Щукин входил в образ, как только покидал гримерную.

Грим закончен, проверен. Выпит обязательный стакан чаю перед съемкой. Щукин встает, еще раз бросает взгляд в зеркало, надевает пиджак, собирается — и выходит из гримерной в коридор уже в образе Ленина, выходит стремительной походкой, высоко неся голову, сосредоточенный, полный воли и энергии. Так идет он по бесконечным коридорам студии до павильона — и все встречные невольно останавливаются и провожают его взглядом или идут за ним; так входит он в павильон, так появляется в декорации, так здоровается со всеми, так приступает к работе.

Проходы Щукина по коридорам «Мосфильма» всегда были событием для студии. Вся студия знала: прошел Щукин. И не надо было требовать тишины — она возникала сама собою. Дни, когда снимался Щукин, назывались на «Мосфильме» «щукинскими днями». Это сделали проходы Щукина по

коридорам.

И пока не кончалась съемка, Щукин никогда не позволял себе выйти из образа. Даже в перерыве между кадрами он нес ленинский костюм и ленинский грим с каким-то особым достоинством, серьезно, с огромной человеческой сердечностью.

И опять же вспоминаю: много лет спустя, идя по коридорам студии, я встретил другого актера в гриме Ленина. То был актер с периферии. Он шел с бухгалтером съемочной группы и хмуро спорил с ним по вопросу о зарплате. Надо сказать, что этот актер был физически гораздо больше похож на Ленина, чем Щукин, но думаю, что сыграть по-настоящему Ленина можно только при Щукинском отношении к этой роли.

Щукин работал над своей ролью денно и нощно. Иногда это было просто мучительно. Мы не загружали Бориса Васильевича съемкой больше шести-семи часов в день, но сами-то работали гораздо больше. Если мне удавалось вырваться ночью домой, а назавтра предстояла щукинская съемка, я ставил телефон рядом с кроватью, ибо заранее знал, что предстоит неспокойная ночь. Часов в двенадцать раздавался первый звонок:

— Михаил Ильич, у меня к вам серьезный вопрос. Может быть, вместо: «Таких нет, Алексей Максимович!» — сказать: «Нет, Алексей Максимович, таких не бывает!» А?

Мне мучительно хочется спать, я не совсем понимаю, о чем спрашивает Щукин, но мне нравится его голос, и я механически отвечаю:

— Отлично! Пусть так и будет.

Засыпаю.

В два часа ночи звонок:

— Михаил Ильич, ради бога, простите! Мне кажется, вот правильный вариант: «Нет, Алексей Максимович, таких нет!»

— Хорошо, — говорю я, — гениально! Лучше не придумаешь. Теперь можете спать.

Засыпаю.

В три часа ночи звонок:

— Звоню в последний раз и, честное слово, больше беспокоить не буду. Я буду говорить: «Нет, нет, нет! Алексей Максимович, таких нет!»

И хотя последний вариант, несомненно, лучший, я не могу оценить всего его совершенства и жалобно прошу:

— Бога ради, дайте спать! Все завтра!

И слышу в ответ:

— Я не могу завтра! Я должен сегодня! Я вам давно говорил, что фраза недостаточно энергична. Теперь терпите: утверждайте мне какой-нибудь вариант!

Приходится просыпаться, перебирать по телефону несколько вариантов и утверждать один из них.

Но зато назавтра Щукин приезжает действительно готовый. Сцена ведь вчерне была отрепетирована уже раньше, каждое слово он уже давно проверил, все подтексты давно установлены — остается только мельчайшая отделка. Но ему необходимо было установить все, до последнего междометия.

Не подумайте, однако, что Щукин принадлежал к числу актеров, зазубривающих интонационный строй и механически повторяющих одно и то же от дубля к дублю. Как раз наоборот: все дубли у Щукина были разные. Они неуловимо отличались и степенью накала и какими-то особыми подробностями. Щукин боялся механических повторений, был резким противником множества дублей.

Обычно мы поступали так: отрепетировав сцену почти но конца, я давал последние указания, и генеральную репетицию мы уже снимали как первый дубль. Как правило, этот дубль и бывал наилучшим, если не подводил партнер. Щукин постоянно просил меня не «забалтывать» сцену, не репетировать ее до последней черты, ибо тогда он весь выплескивался на репетиции, и темперамент съемочного исполнения уступал репетиционному.

Если же удавалось поймать тот момент, когда Щукин еще горел работой, когда кусок *почти* дошел до точной формы, когда на следующей репетиции он *должен был* получиться, — если вот тут-то мы и снимали, то получали отличный дубль. В фильме «Ленин в Октябре» половина кадров снята в *одном* дубле, без повторения.

Еще одна особенность поражала меня в Щукине. Как я уже говорил выше, он заранее отрабатывал каждую фразу с необыкновенной тщательностью. Но если ему попадался партнер, который был недостаточно точен в интонации, вдруг менял на съемке подтекст, вдруг говорил не совсем то или не совсем так, — Щукин мгновенно улавливал этот новый оттенок в реплике партнера и тут же идеально верно и тонко отвечал на него, оправдывая своим ответом ошибку партнера.

Щукин владел искусством актерской импровизации в полной мере. Но импровизацию эту он готовил огромной, тщательнейшей внутренней работой.

Великолепна была точность Щукина в движении. Казалось, театральный актер, привыкший к просторам сцены, играющий притом стремительного и подвижного Ильича, будет стеснен размерами кадра и строгостью кинематографической рамки. Но Щукин безупречно ориентировался в пространстве кадра. Как бы стремительно он ни двигался, как бы бурно ни шагал, он никогда

не «вырезался» из кадра и не выходил из «своего» света. Бывали случаи, когда ему нужно было стремительно выйти из глубины на самый передний план и, скажем, выбросить вперед руку. В строго ограниченном кадре если бы он прошел всего на 10 сантиметров дальше положенного и выбросил бы руку только чуть-чуть правее или выше, то рука исчезла бы из кадра. Но Щукин шел свободно, быстро, легко, останавливался, точно на указанном месте, не глядя вниз, и выбрасывал руку точно так, как это нужно было по кадру, как это было установлено на репетиции.

Свобода его движений опиралась на точнейший расчет. Работая во второй серии, над «Лениным в 1918 году», Щукин потребовал от меня, чтобы мы поехали в институт Склифосовского. Он просидел там целый вечер, наблюдая, как привозят раненых, травмированных, подстреленных и т. д. Он провел ряд бесед с хирургом, интересовался анатомией мышц, требовал, чтобы ему точно показали, через какие мышцы прошла пуля, какие мышцы были задеты, что эти мышцы делают в организме человека.

Когда мы снимали эпизоды финала картины, Щукин подчас опротестовывал мои мизансцены. Скажем, я ставлю его в определенное положение, а он возражает:

— Так я повернуться не могу, и так руку поднять мне больно. Вот так повернуться можно.

Я сначала думал, что это актерская фантазия. Но посоветовавшись с врачом, убедился, что Щукин прав: действительно, то движение руки, которое я предлагал, должно было причинить раненому Ленину боль, а почти аналогичное не тревожило поврежденную мышцу и, следовательно, было безболезненно.

При этом, разумеется, Щукин уже не помнил о мышцах — просто долгим упражнением, долгим вдумыванием в состояние Ленина он довел себя до того, что автоматически, не думая, знал и чувствовал, что больно и что не больно.

Мне хочется рассказать о случае, показывающем, как относились к Щукину в образе Ленина его товарищи по работе, в данном случае — участники массовой сцены.

Я снимал сцену первого появления Ленина на трибуне в Смольном. Все мы знаем мосфильмовскую массовку, знаем этих привыкших ко всему людей, которые сегодня изображают бояр, а завтра — участников съезда Советов. Мы знаем, что эти люди раскачиваются нелегко, что если нужно бежать, то поначалу они стараются трусить рысцой. Все это народ опытный — они знают, что сцена будет повторяться многократно, и если сразу побежишь во весь дух, сил не хватит бегать десять репетиций, восемнадцать

дублей. К работе своей они относятся с привычным хладнокровием.

Итак, мосфильмовская массовка, тысяча человек, а то и более, расселась в большом павильоне, изображавшем зал Смольного института. Я сделал короткое вступление, объяснил товарищам, что они — делегаты съезда Советов, что вот из тех дверей покажется актер, играющий Ленина, пройдет по проходу, что, увидев его, надо встать, аплодировать, кричать: «Ура! Да здравствует Ленин!»

Я был убежден, что по первому разу «ура» будет вялым, произойдет сумятица или путаница и мне много раз придется поправлять кадр и «накачивать» массовку энтузиазмом.

Но произошло неожиданное: едва Щукин появился в дверях и пошел по проходу своей веселой ленинской походкой, как весь зал встал, словно поднятый ветром. Раздалось громкое «ура!», павильон задрожал от восторженных криков.

У нас еще не был готов свет, камера не была еще заряжена пленкой, а зал бушевал в неподдельной, искренней овации. Я видел, что у многих были на глазах слезы. Это был подлинный взрыв энтузиазма, который невозможно инсценировать.

Щукин даже испугался этого внезапного взрыва. Он приостановился, но тут же с великолепной актерской находчивостью оправдал свою остановку. Он оправдал ее как бы смущением от такой чрезмерной овации, улыбнулся сам над своим смущением и, махнув рукой, как бы говоря: «Ну что вы, товарищи? Разве можно так кричать?» — пошел по проходу, улыбаясь и хмурясь, немного смущенный этим народным восторгом.

Я понимал, что повторить эту овацию будет невозможно, что первое впечатление от Щукина уже не будет перекрыто. Поэтому я пытался остановить репетицию, но мои крики и жесты не были ни видны, ни слышны: Никто на меня не смотрел и никто меня не слушал.

Щукину пришлось подняться на трибуну. Овация продолжалась несколько минут. И пока она естественно не кончилась, остановить ее мне не удалось.

Я попросил зарядить аппарат, закончить установку света и сказал:

— Прошу вас, сделайте то же самое. Лучше мне не надо.

Но, разумеется, сделать «то же самое» уже не удалось.

Было много поучительного и необычного на съемках картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», но в задачу этой статьи не входит подробный рассказ о работе нашего коллектива; мне хотелось только еще раз вспомнить образ лучшего актера

советской эпохи, актера, который своей работой осветил обе эти картины и сделал жизнь их долгой, — вспомнить в связи со спорами, которые возникают сегодня…

Они возникают не впервые. Первой критиковала работу Щукина Надежда Константиновна Крупская. Она вообще была против постановки картины. До выхода ее в свет она не захотела встретиться ни со мной, ни с Каплером, ни со Щукиным. После выхода картины на экран она упрекала Щукина в том, что он играет слишком подвижно, суетливо. Уже после этого упрека мы несколько раз были у Крупской и подолгу с ней разговаривали. Она считала, что в картине «Ленин в Октябре» Щукин несколько эксцентричен. Но когда мы с ней познакомились ближе, она стала рассказывать нам о Ленине, и рассказы ее, может быть, помимо воли, подтверждали горьковскую (или щукинскую) трактовку. То и дело сверкнет в ее рассказе такая чудесная черта характера Владимира Ильича, что все мы засмеемся, переглянемся.

С другой стороны, Надежда Константиновна рассказывала, что Ленин всегда, в любой момент был сосредоточен на какой-то одной идее — сосредоточен до чрезвычайности. Но и в этой сосредоточенности он был в высшей степени своеобразен и иногда даже странен.

Вот один из ее рассказов.

Гуляли они однажды большой группой в Швейцарии, в горах; вышли внезапно из ущелья на площадку перед Женевским озером, и тут раскрылась такая красивая, величественная панорама гор, освещенных заходящим солнцем, что все замолчали. Благоговейное молчание продолжалось минуты две. Нарушил его Ленин. Он сказал: «Сволочи!»

Это было так неожиданно, что его спросили: «Кто сволочи?»

«Как кто? — ответил Ленин. — Меньшевики, конечно! Кто же еще?…»

Даже в такую минуту он думал только о своем.

Но вот другой случай, который частично вошел в литературу. Я его рассказываю так, как нам рассказала Надежда Константиновна.

Ехали они из Горок, наткнулись на сломанный мостик. Не знают: пройдет машина или не пройдет. Разыскали местного крестьянина-старика и спрашивают:

— Вы из этой деревни?

— Из этой.

— Ваш мостик?

— Наш.

— Можно проехать?

— Кто его знает. Может, проедете, может, не проедете.

Ленин говорит:

— Что же вы его не чините?

— А кому чинить? Власть у нас, извините за выражение, советская. Чинить некому.

Ленину это выражение «власть у нас, извините за выражение, советская» безумно понравилось. Он всю дорогу повторял: «Вот язык! Власть у нас, извините за выражение, советская». И хохотал.

Приехал в Совнарком и на заседании, когда очередной докладчик выступал, Владимир Ильич прерывает его и говорит:

— Нет, нет, власть у нас, извините за выражение, советская, не сумели сразу сделать, так уж извольте исправлять.

Или:

— Ну что вы жалуетесь? Власть у нас, извините за выражение, советская!

Целый день он варьировал это выражение и так и этак, примерял его в разных видах. Наконец его спросили:

— Что это вы говорите, Владимир Ильич?

— А это мне, — отвечает он, — один старичок сказал.

Ему это выражение — едкое, острое — так понравилось, что даже на заседании Совнаркома он позволял себе повторять его шутя.

…Работая над образом Ленина, Щукин всюду, где только мог, выискивал ленинское, то есть особенное, своеобычное, ни на кого не похожее. Помню, как он штудировал речи Ленина и особенно его записочки, стараясь восстановить по оборотам фраз характерные для Ильича интонационные ходы. В самом деле, всмотревшись пристально в подлинник ленинской записки, можно как бы Услышать ее: вот два слова выхвачены и подчеркнуты волнистой чертой, а вот слово подчеркнуто трижды, жирно, а тут почерк делается вдруг более крупным, размашистым, и эта фраза подчеркнута сплошной линией, потом написано мельче, спокойнее… Сейчас, глядя на такую записку, я уже не могу не слышать ее, но, по правде говоря, слышу я, как прочитал бы ее именно Щукин. Он с поразительной интуицией переводил ленинское написание в живую характерную речь.

Разговоры с Крупской не прошли для Щукина бесследно. Во второй картине, «Ленин в 1918 году», Щукин смягчил внешний рисунок, оставив, однако, основу его неизменной. Мы пошли на это смягчение после долгих раздумий, после того, как Щукин на сцене в спектакле «Человек с ружьем» многократно примерялся к новой манере — более глубокой по внутренней трактовке, но чуть менее острой.

Мне, как и всем, нравилась новая манера Щукина, но вот что подчас смущало меня: когда мы попросили Д. З. Мануильского

«показать» нам Ильича, первая же поза была необыкновенно странной и остро необычной, — Мануильский засунул оба больших пальца за проймы жилета и в таком виде стал оживленно разговаривать, шевеля остальными пальцами, жестикулируя ладонями.

Даже в первой серии мы со Щукиным не рискнули пойти па такую жестикуляцию; не рискнули, потому что показалось: это слишком уж чудаковато!

Но ведь это точно! И у Горького так написано. Впоследствии мы спросили и Надежду Константиновну. Она подтвердила: да, любил заложить большие пальцы обеих рук за проймы жилета и при этом жестикулировать пальцами и ладонями. Попробуйте сами, вы увидите, что получится!

Мы попробовали. Это оказалось слишком странно, даже не совсем почтительно для нашего представления о Ленине. Нельзя! Не рискнули! Оставили только как «примету» Ленина, упоминаемую в разговоре эсеров и меньшевиков со шпиком.

Это обстоятельство доказывает, что даже Щукин в чем-то не дошел до окончательной черты в характерности выражения ленинского образа. В чем-то можно было бы быть еще резче, еще эксцентричнее.

И если когда-нибудь найдется актер, который, опираясь на опыт Щукина (и других современных исполнителей образа Ленина), сумеет пойти дальше в постижении этого великого характера, сумеет полнее освоить его, то, возможно, он будет в силах взять на вооружение всю ленинскую характерность, — и тогда иные жесты, казавшиеся нам чересчур уж странными, окажутся органическими, ясными, вытекающими из существа характера.

Своеобразие, живость, непосредственность не унижают вождя пролетариата ни в малой степени, а только показывают его необыкновенную гибкость, простоту, отсутствие рисовки.

Кто себе позволит во время заседания сесть на ступеньки трибуны и писать? Можете ли вы представить, чтобы какой-нибудь министр или даже просто директор какого-либо учреждения сел на ступеньки эстрады в зале во время заседания? А Ленин так сидел на конгрессе Коминтерна! Это уже не басня. Это снято кинокамерой, это зафиксировано на пленке!

Так как же играть Ленина? Ведь нужно учитывать, что он так вел себя, что он мог так сесть! Ведь не может же быть, чтобы он все время ходил этаким важным профессором, а потом вдруг сел на ступеньки, скорчился, начал торопливо записывать что-то, даже не поднявшись в президиум, даже не заметив, что его снимают!

Это характер, который не считается ни с чем, ему чужда всякая условность. Это гениальный характер. Это именно признаки гения. Носить личину собственного величия может любой деятель, в том числе, извините меня, и дурак, а вот позволить себе ни на секунду не заботиться о своем величии [может только великий человек!

И вот от этого Ленина — Ленина, сидящего скорчившись на ступеньках на конгрессе Коминтерна, Ленина бесконечно живого, то гневного, то доброго, железно упорного и поразительно мягкого, гениально прозорливого и в чем-то детски непосредственного, никогда не думающего о себе, отдающегося делу, и людям, и жизни, и смеху, и скорби, и радости до дна души, — что-то от этого Ленина удалось взять Щукину… И удалось больше, чем другим исполнителям, да простят мне они эту правду. Он больше взял от Ленина и потому больше отдал всем нам.

Вот почему народ полюбил в образе Ленина именно Щукина. Он полюбил его за яркую и смелую человечность изображения.

Это урок, который не стоит забывать никому!

Много лет прошло с тех пор, как мне, тогда начинающему режиссеру, довелось работать со Щукиным. Он сыграл в моей судьбе выдающуюся роль: я должен быть благодарен ему не только как учителю в нашем трудном искусстве, но и как человеку, который был образцом служения этому искусству.

Василий Васильевич Ванин [52]

Мое знакомство с В. В. Ваниным произошло в неожиданных, чисто кинематографических обстоятельствах. В то время я, молодой режиссер, начинал снимать картину «Ленин в Октябре». Сроки мне были даны необыкновенно короткие: начав снимать эту огромную картину 12 августа, я должен был закончить ее в октябре, с тем чтобы картина вышла на экран 7 ноября — в дни 20-летия Великой Октябрьской революции.

Щукин должен был приехать к 1 сентября. За восемнадцать дней августа мне нужно было снять почти все сцены картины, не связанные с образом Владимира Ильича Ленина. Я начал со сцены на Обуховском заводе, где председатель завкома Матвеев встречает представителей эсеровского правительства, информирует заводских большевиков о том, что готовится вооруженное восстание, и т. д.

Ванина я тогда лично не знал, я видел его несколько раз в театре и, признаться, совсем не был уверен в том, что он может исполнить роль Матвеева. Матвеев представлялся мне прежде всего мужчиной более крупным, уверенным в себе, более внешне типичным питерским пролетарием. Как видит читатель, я представлял Матвеева более традиционно и поэтому на роль эту выбрал другого актера, который и начал сниматься. Прошло два съемочных дня, а на третий случилось так, как бывает порой только у нас на кинопроизводстве: приехав на студию, я обнаружил в гримерной Ванина. Оказалось, что исполнитель роли Матвеева внезапно и тяжело заболел, и мой режиссер Дмитрий Иванович Васильев за ночь успел договориться с Ваниным, вручил ему сценарий, притащил на студию и поставил меня перед свершившимся фактом: актер заменен, выхода нет, сроки не позволяют ждать ни минуты.

В первый момент я растерялся: перед гримировальным зеркалом сидел маленького роста, невзрачный, сутулый, с пухловатым, маловыразительным лицом человек, похожий не то на приказчика, не то на работника провинциальной бухгалтерии. Человек этот примеривал усики, от которых лицо его нисколько не делалось импозантнее. Маленькой расческой он пытался взбить реденькие волосы, причесывался то на пробор, то подымал волосы вверх, то опускал кок на лоб; лицо его не выражало ничего, кроме веселого недоумения.

— Очень уж внезапно схватили меня, — сказал мне, знакомясь, Ванин. — Понятия не имею, что тут играть! Сценарий-то я прочел, дочитывал в машине… Ну прямо не знаю, за что

ухватиться! Хотя бы какую-нибудь черточку для начала, жест, что ли, какой-нибудь. Ведь ваш помощник сказал, что сейчас сниматься идем?

Я изобразил на лице своем восхищение по поводу того, что нам предстоит работать над ролью Матвеева, и стал растолковывать Василию Васильевичу, что думаю по поводу этого образа. Он слушал меня с подозрительно подчеркнутым вниманием, ибо общие слова за пять минут до съемки, разумеется, мало что могли ему дать. Потом он стал подхватывать отдельные мои фразы,

— Простой? — спросил он.

— Да, простой.

— Сколько лет в партии?

— Да лет пятнадцать уже.

— Жена, дети есть?

— Никогда не думал об этом.

— Ну, скажем, нет жены. В ссылке побывал?

— Разумеется.

— В тюрьмах сидел?

— Конечно.

— Значит, всего на свете повидал?… Вы говорите, он спокойный?

— Я думаю, спокойный от уверенности в правоте своего дела, да и повидал, как вы заметили, многое в жизни.

— Ничто не в диковинку! — поспешно отметил Ванин, как бы ухватившись за эту деталь и стараясь примерить ее: не даст ли она ему какой-нибудь материал.

— Говорит, верно, негромко?

— Да, пожалуй, говорит негромко.

— А может быть, дадим ему поговорочку какую-нибудь? Вроде «не шуметь» или «спокойно, товарищи»? Раз уж он говорит негромко. Чтобы эту негромкость покрепче заколотить?

— Подумаем, — сказал я.

Мы стали перелистывать текст и, перебравши десяток вариантов, решили остановиться на поговорочке: «Только тихо!»

Ванин стал повторять перед зеркалом слово «тихо» в разных сочетаниях.

— Тихо, товарищи… Только тихо… Ну, ты, тихо!.. Не шуметь, ребята… Тихо, ребята!.. — И опять: — Только тихо!..

Поговорка ему явно нравилась.

— Тут есть что-то, — сказал он. — Пусть говорит негромко, что бы там ни стряслось, и повторяет свое «только тихо». Тут есть характер. Только вы мне, Михаил Ильич, дайте какую-нибудь остренькую ситуацию, чтобы потребовалась громкость, а я тут-то

и буду втыкать: «Только тихо!»

Мне все больше начинал нравиться этот человек. Разговаривая со мной, он с неуловимым лукавством примеривался к роли Матвеева; возражая мне или соглашаясь со мной, он уже играл Матвеева. Образ «созревал» на моих глазах. Ванин как будто давно и очень хорошо знал Матвеева, знал его характер, привычки. Наша беседа, как мне показалось, чересчур затянулась, и я сказал, что пора бы пойти в павильон порепетировать первую, очень простую сцену, в которой и диалога-то нет — это общий план с массовкой. Ванин ответил мне:

— Только тихо! Все успеем. Вы обо мне не беспокойтесь, я работаю быстро.

Затем он начал еще раз проверять свою внешность: рубашку, пиджак, волосы. Долго спорил о том, сапоги ему нужны или штиблеты, требовал пиджачок более простой, более незаметный. Вообще, зацепившись за спокойствие и неприметность Матвеева, он стал усердно хлопотать над тем, чтобы его фигура ничем не выделялась на первый взгляд, была бы предельно обыденна и проста.

Меня стало уже тревожить это стремление к простоте, которое могло, как мне казалось, погасить остроту характера Матвеева, когда Ванин вдруг сказал:

— Всего этого мало. Найдите мне какую-то его привычку, какой-то жест — смешной, забавный, но чтобы в этом жесте выражалось спокойствие его характера.

Требование показалось мне несколько формалистичным: как же можно найти этот жест, не начавши по-настоящему работать над ролью, не разобравши ее тщательно? Я полагал строить работу иначе — отснять общий план, не выделяя Матвеева, а затем засесть на день, на два — порепетировать, поискать, проанализировать весь матвеевский материал и отсюда уже вывести его повадку.

— Нет, — сказал Ванин, — я этак не могу выйти к аппарату, хотя бы и на общий план. Мне не за что спрятаться. Дайте какой-нибудь жест — я спрячусь за этот жест.

Говоря так, он продолжал перечесывать свои жиденькие волосы, отыскивая точное место пробора. Обоим нам пришла одновременно в голову мысль о гребенке: мы переглянулись через зеркало. Глядя на меня из зеркала, Ванин стал вдруг прилаживать гребенку к диалогу.

— Ведь этак что же получается? — говорил он, сдувая с гребенки воображаемую пыль. — Притащил актера, и сразу играй? Нет, вы мне дайте, за что спрятаться! — Он провел

гребенкой по волосам и затем дунул на нее, лукаво глядя на меня из зеркала.

— Давайте сниматься, Василий Васильевич! — как бы строго сказал я.

— Только тихо! — ответил Ванин, провел гребенкой по волосам и сдул с нее пыль.

— Безобразие! — сказал я.

— Только тихо! — ответил Ванин, еще раз проведя гребенкой по волосам и сдувая пыль.

Мы еще раз поглядели друг на друга.

— Пожалуй, выходит, — сказал Ванин. — Я готов!

Мы пошли в павильон. И эта гребенка стала неотъемлемой частью всей повадки Ванина — он действительно уцепился за нее и, пожалуй, в первые дни даже чересчур.

Вот как мы использовали найденную повадку — фразу «только тихо» — в первых сценах.

Комната мастера одного из крупнейших питерских металлургических заводов. Здесь полно людей: говор, гул, густой махорочный дым.

Входит Матвеев.

— Товарищи большевики! — говорит он. — Центральный Комитет нашей партии… Но только чтобы тихо, не орать! Центральный Комитет нашей партии принял решение о вооруженном восстании… (Проводит гребенкой по волосам.)

Бурное движение людей. На лицах восторг. По комнате проносится общий вздох.

— Тихо, товарищи, тихо! — торопливо говорит Ванин — Матвеев. — Вся власть Советам! — еще тише, еле слышно добавляет он.

— Матвеев, ура можно? — так же негромко, подчиняясь тону Ванина, спрашивает один из рабочих.

— Да ты что — ошалел?

— Мы тихонько, Матвеев, мы тихо!

— Тихо? Ну, тихо можно.

— Товарищи, ура!

Раздается «ура» — его кричат вполголоса, почти шепотом. Правда, и в сценарии «ура» кричали вполголоса, и отчасти это обстоятельство и натолкнуло Ванина на мысль использовать свое знаменитое «тихо», но, уж раз взявшись за это «тихо», Ванин стал последовательно проводить его сквозь всю роль.

Вот, например, сцена прихода на завод представителей Временного правительства с вооруженной частью. После конфликта с одним из рабочих Рутковский (эсер) приказывает вызвать войска. Прапорщик свистит, в открытые ворота цеха

входит рота вооруженных юнкеров.

Они бегут по проходу к Рутковскому.

— Изъять оружие! — говорит Рутковский подбежавшему командиру роты.

— Слушаюсь! — Офицер поворачивается, чтобы отдать команду, но не успевает: внезапно появившийся около него Матвеев хладнокровно останавливает его рукой.

— Тихо, товарищи, тихо! — говорит Матвеев.

В ту же минуту начинает завывать фабричная сирена; под звуки сирены из всех дверей и из ворот, во все проходы с грозным гулом врываются группы вооруженных рабочих. Они окружают юнкеров.

Сирена смолкла. Напряженная тишина.

— Гражданин Временное правительство, — мягко и неторопливо говорит Матвеев, — с оружием в цех входить нельзя. И вообще посторонним здесь быть воспрещается…

Дальше следует фраза, которую Ванин придумал тут же на съемке:

— Народ у нас горячий, работа нервная, могут зашибить вас… до смерти. — Он проводит гребешком по волосам. — Так что вы бы вышли отсюда! — И Матвеев сдувает с гребешка воображаемую пыль.

Этими деталями — гребешок и слово «тихо» — Ванин как бы сразу очертил характер своего героя. Это не бессмысленные трюки, не вообще смешной гребешок или смешной жест — это повадка, глубочайшим образом связанная с характером Матвеева. Матвеев — рабочий, большевик, все повидал на своем веку, уверен в своей правоте, относится к противнику не только с ненавистью, но и с иронией, никогда не теряет спокойствия, прост, как сама жизнь.

Таким увидел Ванин Матвеева, и таким он вошел в сознание миллионов зрителей, горячо полюбивших этот образ.

Поразительно, с какой быстротой и с какой цепкостью, с какой настойчивостью отыскивал Ванин эти характерные приемы, которые дали ему, актеру, нужный инструмент для исполнения роли. Никакого мудрствования, никаких отвлеченных рассуждений — ясная, практическая работа, необычайно острое восприятие материала роли, исключительная изобретательность в деталях, простота в исполнении, горячая любовь к своему герою, к народу, который породил этого героя, — вот что характерно для работы Ванина-актера.

В картине «Ленин в Октябре» есть сцена занятия большевиками телефонной станции. В сценарии это был маленький проходной эпизодик. Василий по поручению Ленина

пытается соединиться с Балтийским экипажем, но телефонная станция не отвечает, и вдруг он слышит голос:

— Да я тут не знаю, куда чего втыкать, а барышни все валяются в обмороке!

И Василий радостно кричит Ленину:

— Владимир Ильич! Телефонная станция наша!

Таким образом, Ванину был предложен микроскопический кусочек — одна смешная реплика, один кадр на телефонной станции. Он умолил меня развить этот кадр в целую маленькую сценку.

— Пропадает материал! — говорил он. — Ведь это же находка: пульты там разные, гнезда, штепселя, трубки, Матвеев с наганом на месте телефонистки не знает, что делать, а тут пальба, юнкера отступают, барышни визжат, в обмороке валяются… Нельзя это дешево продавать! Давайте сделаем сценку!

Сцену мы сделали прямо на съемке: привели в декорацию отряд юнкеров и вооруженных рабочих, группу телефонисток, устроили сначала целый бой, потом, постепенно убирая лишнее, сосредоточили все внимание на поведении Матвеева.

Услышав, что Ленину нужен Балтийский экипаж, Матвеев приходит в страшное волнение — бежит куда-то за пульты, вытаскивает полубесчувственную барышню-телефонистку, успокаивает ее, насильно сажает на вертящийся стул, помогает надеть наушники, все время приговаривая:

— Ну, успокойтесь, милая, успокойтесь, барышня… Вот так, милая. Ну что вы? Ну что вы?… Соедините Балтийский экипаж…

Он нежно гладит телефонистку по плечу… дулом нагана. Но телефонистка не замечает этого. Всхлипывания ее делаются тише, она надевает наушники и берется за шнурок. Но тут Матвеев видит, что к ним через телефонный зал бежит юнкер. Заметив Матвеева, юнкер стреляет. Телефонистка вскрикивает. Матвеев стреляет в свою очередь. Юнкер падает. Телефонистка в глубоком обмороке: вся работа Матвеева пропала даром!

Он подхватывает барышню и снова насильно усаживает ее на стул.

— Только тихо, тихо, тихо, тихо, — нежнейшим голосом уговаривает он. — Ничего страшного нет… Соедините меня скорее — один восемь три… Балтийский экипаж…

Через зал бежит другой юнкер. Матвеев целится в него, продолжая уговаривать телефонистку:

— Скорее соединяйте! Скорей, скорей, скорей, скорей, скорей! Ну…

Он не решается стрелять в юнкера, пока телефонистка не

соединит Ленина с нужным номером, ибо она, разумеется, снова упадет в обморок и вся работа вновь будет напрасной.

— Готово! — стонет наконец телефонистка.

В ту же секунду Матвеев стреляет в юнкера, телефонистка валится на пол в полном бесчувствии. Слышен треск пулемета…

— Еременко! — кричит Матвеев.

Вбегает матрос с перевязанной головой.

— А ну-ка подежурь здесь! — приказывает ему Матвеев. — А я дальше пойду.

— Есть подежурить!

Матвеев поднимает с полу телефонистку, по-прежнему держа в руке револьвер, деликатно передает ее бесчувственное тело с рук на руки Еременко и убегает.

Сцена эта почти целиком сымпровизирована на съемке. Трудно сказать, да и не помню уже, какая реплика принадлежит тут Ванину, какая — автору, какая — режиссеру, ибо в работе с Ваниным режиссер делался неотделимым от актера; так легко подхватывал он любую брошенную ему мысль, немедленно отвечал на нее конкретным актерским действием, в свою очередь бросал мысль, которую режиссер мог немедленно подхватить и превратить в мизансцену. Получалось подлинное совместное творчество!

Такое дружное творческое слияние возможно только с человеком, беспредельно отдающимся любимому искусству, а Ванин именно таким и был. У него была одна изумительная черта — практичность. Я говорю, разумеется, не о житейской, а об актерской практичности. Он не любил долго рассуждать, а сразу превращал мысль в действие, идею — в конкретное слово, не боялся набрасывать сразу же груду сырого материала, не искал окольных путей, а шел к цели прямо и смело. Поэтому он работал необыкновенно быстро, а работа с ним доставляла огромное наслаждение. Бывало, только успеешь подумать, только начнешь говорить, а уж Ванин играет, уж он схватил какой-то предмет реквизита, уже примеривается, уже пробует и так и этак, а вот можно еще так и еще так выразить эту мысль, пришедшую тебе в голову.

В рассказанных выше сценах можно увидеть, как Ванин отрабатывал все те же свойства Матвеева — спокойствие в любых обстоятельствах, безграничную преданность своему делу, простоту.

Из этого вовсе не следует, что Ванин работал небрежно, только «на вдохновении». Нет! Найдя зерно образа, поняв опорные моменты сцены, он оттачивал дальше каждое движение, каждый интонационный оттенок с исключительной

тщательностью и проявлял здесь большую придирчивость к себе. Меня поразила стремительность, с какой он овладел первоначальным толкованием характера Матвеева. В последующей работе в каждой из отведенных ему сцен Ванин проявлял огромное терпение и настойчивость в закреплении мельчайших и, казалось бы, незначительных деталей образа.

В картине Матвееву отведено очень мало места: он даже не появляется в торжественном финале. Две упомянутые сценки на заводе, сценка на телефонной станции, арест Временного правительства — и все. И тем не менее Матвеев стал любимым в народе героем наряду с Василием. Зритель узнал в Матвееве своего, близкого, родного человека, увидел питерского пролетария, большевика, как бы давно знакомого ему.

Большой природный ум Ванина, его лукавство и хитреца, мягкий юмор, вся его уютная, чуть мешковатая и вместе с тем мужественная фигура, глубоко народный характер интонаций очаровывали зрителя, и каждое появление Матвеева на экране вызывало одобрительный шум в зале. А ведь образ сформировался буквально за несколько минут: я ничего не преувеличил и не приукрасил, описывая нашу первую встречу. Но дело в том, что этим нескольким минутам стремительных поисков характера Матвеева предшествовала большая жизнь Ванина-актера, пытливо, с огромной любовью постигавшего многообразие характера советского человека. Ванин всем сердцем и всем существом понимал русского рабочего, которого ему предстояло сыграть. Он знал, чем отличается московский рабочий от питерского, а питерский от уральского, семейный рабочий от холостого, потомственный пролетарий от сравнительно недавно приехавшего из деревни, маляр от слесаря, печатник от металлурга, большевик от беспартийного — он знал это потому, что любил этих людей, что сам был таким же.

Огромный успех образов Василия и Матвеева в картине «Ленин в Октябре» привел к тому, что автор сценария А. Каплер решил продолжить жизнь этих образов в следующей картине — «Ленин в 1918 году».

Матвееву в этом сценарии была отведена роль коменданта Кремля. Опять роль оказалась небольшой — всего три сцены.

В первой из них к коменданту Кремля Матвееву является некий агент и предлагает ему крупную сумму денег за то, чтобы тот в назначенный день и час открыл ворота Кремля для военных контрреволюционных частей. Зритель при этом уже знает, что с комендантом раньше велись переговоры. Во второй сцене комендант Кремля является к Дзержинскому, передает ему полученные от агента деньги и сообщает о заговоре. В третьей он

присутствует в штабе заговорщиков, но в последнюю минуту его узнает тот самый эсер Рутковский, который приходил на завод. Матвеев выскакивает в окно, и его убивает предатель Синцов.

На этот раз спешки не было, и мне была предоставлена возможность репетировать с актерами до начала съемок. Поскольку образ Матвеева уже определился в картине «Ленин в Октябре», мы с Ваниным начали работать прямо с первой сцены: Матвеев и агент (эту роль играл актер А. П. Шатов). В сценарии сцена была построена таким образом, что зритель поначалу должен был как бы обманываться и всерьез поверить, что Матвеев стал предателем. По мысли автора, к которой вначале склонялся и я, это должно было волновать зрителя: как так — любимый всеми Матвеев вдруг становится предателем?!

Уверенность в предательстве Матвеева усиливалась еще тем, что до его появления на экране было известно, что комендант Кремля согласен взять деньги и открыть ворота. Только во второй сцене, в сцене прихода Матвеева к Дзержинскому, выяснялось, что комендант обманывал агента, притворялся изменником, чтобы получить возможность раскрыть нити заговора.

Мы сели втроем, поставили на стол чернильницу, положили папку, устроили типичную обстановку комендантской и начали оговаривать сцену. Первое, что спросил меня Ванин, было:

— Зритель должен поверить, что я предатель?

— Вероятно, да.

— Сомневаюсь! — сказал Ванин. — Не поверит в это зритель. Уж очень мне придется хлопотать, чтобы он поверил… Тут надо совсем в другого человека превратиться.

— Мне кажется, есть два пути, — сказал я. — Либо играйте его так, чтобы зритель твердо поверил в ваше предательство, тогда он будет волноваться за судьбу революции. Он будет с недоумением спрашивать себя: что с вами случилось? Как могли вы скатиться до измены? Сцена будет развиваться очень напряженно. Зато когда вы появитесь у Дзержинского, сразу раздадутся вздохи облегчения, и, вероятно, зрители зааплодируют.

— Это, конечно, не плохо, чтобы зааплодировали, — сказал Ванин. — Однако скажите, какой второй путь вы предлагаете?

— Можно начать сцену с того, что Матвеев говорит с Дзержинским по телефону и сообщает ему заранее: «Феликс Эдмундович, сейчас он придет…» Тогда зритель с самого начала будет понимать, что вы обманываете агента, сцена будет представлять значительно меньший сюжетно-детективный интерес, зритель будет наперед знать, что никаких ворот вы не откроете и предателем не станете. Ни за судьбу революции, ни за

ваше предательство он волноваться не будет. Но зато, если вы хорошо сыграете, он с интересом будет следить за тем, *как* вы обманываете разведчика. Весь интерес сцены будет сосредоточен не на том, что произойдет, а на том, как ведет себя Матвеев: как он хитер, как он ловко притворяется, как умно он держится. Каждый оттенок вашего поведения будет восприниматься очень быстро. У Дзержинского никакого открытия не произойдет — аплодисментов вообще не будет.

— Бог с ними, с аплодисментами, — с оттенком иронии сказал Ванин. — Мне нравится второй путь. Во-первых, зритель все равно не поверит, что Матвеев предатель, как бы я ни пыжился: уж очень он полюбил Матвеева. Во-вторых, актеру всегда интересно играть, когда зритель следит за тем, *как* он действует, а не за тем, *что* происходит. Меня лично устраивает второй вариант.

В конце концов мы договорились до следующего: предварительно пойдет весь разговор с Дзержинским, и вся сцена будет играться так, что зрителю наперед известно притворство Матвеева. А потом, когда все будет готово, мы проверим результат на зрителе: покажем один эпизод с телефонным разговором и второй раз без него, посмотрим, в каком случае сцена будет восприниматься острее.

Забегая вперед, скажу, что острее принималась сцена во втором случае. Ванин оказался прав — второй путь был верным путем даже и для детектива. Здесь дело не только в том, что откровенная работа лучше загадок, и не в том, что положение актера выгоднее, когда зритель полностью сопереживает ему. Выбирая второй путь, Ванин отстаивал более глубокое, тонкое психологическое искусство, которое всегда выше примитивно понятого детектива и обязательно требует более точной и выразительной работы актера.

В самой разработке сцены Ванин проявил необыкновенную и остроумную изобретательность. Прежде всего он попросил какую-нибудь деталь, которая бы упростила сцену, лишила ее, так сказать, бюрократического характера (папка, чернильница, пресс-папье и т. д.). После долгих поисков, перебрав разные предметы, характерные для эпохи, для комендантской, для Матвеева, мы остановились на том, что у Матвеева на столе стоит котелок с пайковыми щами, лежит краюха хлеба и простая деревянная ложка. Этот котелок нужен был Ванину для того, чтобы начать сцену со шпионом наиболее обыденным образом, обмануть его настороженное внимание показной наивной простотой этого служаки-растяпы.

Итак, начало сцены приобрело следующий вид.

Матвеев крутит ручку телефона, дует в трубку так, как он дует на свой гребешок.

— Феликс Эдмундович, — вполголоса, очень серьезно и настороженно говорит он, — пришел!.. Да, да, пришел… Сейчас я им займусь… Слушаюсь! Будьте спокойны!

Матвеев кладет трубку и приготавливается встретить агента иностранной разведки. Зритель сразу же понимает, что сейчас Матвеев начнет одурачивать посетителя, и заранее радуется.

Матвеев осматривает стол, неторопливо садится, придвигает к себе котелок с остывшими щами, кладет на стол кусок черного хлеба, достает из-за голенища ложку.

Эта мизансцена как бы говорит: глупый комендант собирается хлебать суп, ибо для него, в общем, все безразлично на этом свете, лишь бы харчи были, а там хоть трава не расти!

Затем Матвеев вынимает гребешок, причесывается и ждет. Суп он не ест — он приготовлен специально для встречи: уже это вызывает в зале легкое веселое оживление.

В дверь стучат:

— Входите, товарищи, входите! — кричит Матвеев и немедленно начинает хлебать свой суп.

Входит «Константинов» (агент) в сопровождении часового.

— Здравия желаю! — с грубоватой военной аффектацией приветствует «Константинова» Матвеев и машет часовому рукой.

В этом «здравия желаю!» и молчаливом жесте «уходи» — тоже многое специально для посетителя: я, мол, солдат, служака, обстановка у нас простецкая — вот махнул часовому рукой, он и выходит.

Затем Матвеев показывает пришедшему на табуретку:

— Прошу! — с изысканной любезностью говорит он, (Мы, мол, тоже не лаптем щи хлебаем, знаем вежливость!)

«Константинов» садится против Матвеева, внимательно смотрит на него. Матвеев не менее невозмутимо поглядывает на «Константинова», во взоре его полная готовность на все. Наступает довольно продолжительное молчание.

Почувствовав неловкость затянувшегося молчания, комендант облизывает ложку и пододвигает котелок «Константинову».

— Суп хлебать не будете, конечно? — вежливо говорит Ванин, вкладывая в эту выдуманную им самим фразу оттенок почтительности к иностранному гостю: вы, мол, по заграницам там разным потерлись, наш суп из воблы вас, конечно, не удивит. Естественно, что «Константинов» даже не отвечает на такое странное предложение.

По сценарию он, едва войдя, должен был спросить:

— Ну, вы решились?

Вот эта предыгра с котелком, с гребешком, с предложением супа и прочим найдена была Ваниным на репетициях. Он хотел также, чтобы в ответ на «Ну» «Константинова» комендант в свою очередь ответил бы «Ну?» — и вопрос, таким образом, натолкнулся бы на вопрос, ибо Ванину очень важно было, чтобы зритель с самого начала увидел, что комендант затеял хитроумную «волынку», что он вовсе не так легко идет на предложение, в противном случае, разумеется, разведчик мог заподозрить обман. Поэтому диалог в конце концов принял следующую форму:

— Ну? — строго спрашивает «Константинов».

— Ну? — наивно спрашивает в свою очередь комендант Кремля, как бы не понимая, чего от него хочет «Константинов».

— Вы решились? — еще строже спрашивает «Константинов».

— Ой! — вздыхает Матвеев и, расстроившись от мыслей, которые, очевидно, мучают его уже несколько дней, откладывает в сторону ложку и отодвигает котелок. Мне, мол, так смутно от ваших предложений, что, видите, даже суп мой любимый из воблы есть не могу!

— Э-э! Начало мне не нравится! — сердито говорит «Константинов» и снимает фуражку, понимая, что разговор будет долгий.

— Прямо не знаю, что делать, что делать?! — сокрушенно бормочет комендант.

— А что, собственно, вас смущает?

— Да как вам сказать?… — мнется Матвеев. — Должность у меня хорошая, почет, уважение. Харч… (он показывает рукой на остывший суп).

Дальше диалог развивался почти точно по сценарию. Ванин только попросил дать ему возможность вставлять коротенькие междометия сомнений, для того чтобы колебания Матвеева не прекращались ни на одну секунду.

— Положение на фронтах знаете? — резко прерывает Матвеева «Константинов».

— Да вроде как знаю, — отвечает Матвеев.

— Ну?

— Ну?

Ванин просил ввести эти «ну» для того, чтобы подчеркнуть взаимное осторожное прощупывание.

— Ну, значит, должны понимать, что ваши почет и уважение ненадолго.

— Это как сказать! — отвечает Матвеев с такой неуловимой иронией по отношению к наемнику иностранного капитала, что

зритель неизменно разражается здесь хохотом, в то время как для «Константинова» это только сомнение коменданта: стоит продаваться или нет.

Предложение Ванина с самого начала раскрыть зрителю карты Матвеева дало ему в руки возможность развернуть богатейший ассортимент тончайших актерских нюансов: лукавства, притворства, иронии и ума.

— Знаете, господин комендант, — холодно и выразительно говорит «Константинов», — мы сможем обойтись и без вас. Только вы смотрите не прогадайте.

Матвеев резко меняет тон. Он суетливо нагибается к «Константинову», как бы испугавшись, что тот прервет переговоры. (Для зрителя же он ведет явную двойную игру.)

— Так я потому и волнуюсь, чтобы не прогадать! — с простодушной торопливостью подхватывает он. — Большевики сидят крепко, а ваша власть, будем прямо говорить, черт ее знает?… Опять же не знаю, какие партии у вас? Кто в них? А может, вам державы какие помогают?

Зритель, знающий, что Ванин обманывает разведчика, сразу понимает цель этих вопросов. Но их понимает и «Константинов».

— Интересуетесь? — иронически спрашивает он.

— А как же? — с простодушной откровенностью заявляет Матвеев. (Здесь стояла какая-то другая реплика, не помню уж какая.)

«Константинов» выдерживает паузу, затем холодно цедит:

— Возьмете деньги, дадите расписку…

— Так, — з готовностью кивает головой Матвеев.

— Начнете с нами работать… — продолжает «Константинов».

— Так, — серьезно кивает головой Матвеев.

— А вот тогда можете интересоваться. Понятно?

Матвеев сокрушенно вздыхает:

— Да, это резонно…

Нужно сказать, что и Шатов проводил эту сцену с большим актерским мастерством, сдержанностью и хорошим вкусом. К этому времени зритель полностью понял игру Матвеева: он напряженно следил за выходками коменданта, понимая, что тот старается втянуть «Константинова» в свою игру как можно глубже, и жадно ждал от Матвеева продолжения двойной игры. Каждая удачная реплика коменданта вызывала в зале неизменный хохот.

К середине сцены «Константинов» начинает уже улыбаться — простоватый комендант забавляет его. И это, естественно, принимается публикой.

Подождав несколько секунд, «Константинов» вновь

спрашивает:

— Ну?

На это «Ну?» следовал ответ: «А сколько вы дадите?» — но после репетиции место это изменилось следующим образом:

— Ну? — настойчиво спрашивает «Константинов».

Матвеев несколько секунд сосредоточенно думает, потом решительно встает и протягивает руку. «Константинов» тоже протягивает руку: вот-вот они с Матвеевым ударят по рукам. (И зритель уже испытывает легкое разочарование от того, что Матвеев так быстро пошел на сделку, что сцена уже кончается.)

Но неожиданно Матвеев задерживает поднятую руку.

— Ох! — испуганно спохватывается он. — А навар какой за это будет?

— Что? — недоумевает «Константинов».

— Денег, денег сколько дадите? — поясняет Матвеев, все еще держа руку поднятой, так сказать, на полдороге к рукопожатию.

— Ах, деньги! — понимает наконец «Константинов».

Следует сказать, что в предыдущей сцене «Константинов» испрашивал у посла иностранной державы на подкуп Матвеева пять миллионов.

— Ассигновано два миллиона, — отвечает он и протягивает руку навстречу руке Матвеева, считая разговор оконченным. Как мы видим, он собирается нажиться на сделке с Матвеевым, положив себе в карман большую часть.

Но Матвеев раскусил его и резко отдергивает руку.

— А, нет, нет! — мотая головой, сердито кричит он. — Нет! За два миллиона не буду. Ничего не буду. Нет!

Ванин делает неожиданный отказ как бы с предельной решительностью, и в то же самое время по какому-то неуловимому оттенку интонации вы чувствуете, что он притворяется, что он торгуется не всерьез. Этот второй смысл повсюду теснейшим образом связан с подлинным образом Матвеева.

Ошеломленный резким отказом коменданта, «Константинов» встает.

— Что такое?

— Нет, это же несерьезное дело! — возмущенно говорит Матвеев, шагая по комендантской. Он уже бросил и «Константинова», и стул, и котелок. Он играет неподдельное возмущение и обиду.

«Константинов» начинает сердиться.

— Но позвольте, в чем дело, господин комендант?

Матвеев не слушает его.

— Либо дело делать, либо дурака валять!

— В чем дело, господин комендант? — строго повторяет «Константинов». — Вы не на базаре!

Услышав этот строгий окрик, Матвеев останавливается — и совершает совсем уже неожиданный поступок: он берет со стола фуражку «Константинова» и протягивает ему:

— Вот что, гражданин Константинов: вы меня не видели, я вас не слышал, и давайте очистим помещение… Давайте, давайте! — И он легонько начинает подталкивать «Константинова» к дверям.

Это движение Матвеева вызывает совершенно неожиданную реакцию публики: она пугается, что сделка не состоится, что «Константинов» сейчас уйдет, что Матвеев не доведет свою игру до конца.

Последняя часть сцены, резко отличающаяся от первоначального замысла, вся появилась в результате избранного Ваниным пути раскрытия сцены с самого начала.

— Стоп! — говорит «Константинов». — Ваша сумма?

— Моя? — Матвеев испытующе глядит на «Константинова», думает, долго собирается с духом — сколько бы запросить, чтобы не спугнуть на самом деле, — и наконец решается:

— Два с половиной!

— Пишите расписку, — мгновенно соглашается «Константинов». (Он, очевидно, ждал — ждал и зритель, — что Матвеев запросит миллионов десять.)

Насколько я помню, всей этой торговли в сценарии не было: Матвеев после некоторых колебаний просто соглашался на предложенную ему сумму.

Игра Ванина здесь вовсе не бессмысленное трюкачество — она имеет целью убедить «Константинова» в предельной простоте Матвеева, почти придурковатости.

Договорившись на двух с половиной миллионах, Матвеев мгновенно превращается в делового человека, серьезно садится за стол и начинает старательно писать расписку.

— Пишите на миллион, — холодно говорит «Константинов».

— А полтора когда? — деловито спрашивает Матвеев.

— По выполнении операции.

— Считайте деньги, — говорит Матвеев, не отрываясь от расписки.

Деньги у «Константинова» уже отсчитаны и даже упакованы в пачку. Он вынимает ее и немедленно передает Матвееву, как только тот подписывается. Матвеев просматривает пачку денег, и следует заключительный этюд Ванина.

— Ох и наживаетесь вы на мне! — бормочет он, пересчитывая деньги.

— Господин комендант! — строго обрывает его возмущенный «Константинов».

— Только тихо! Только тихо! — успокоительно говорит Матвеев и вынимает свою гребенку.

Блистательная разработка Ваниным этой сцены всегда казалась мне образцом того, как актер использует ситуацию всю до конца, «выпивает» сцену до дна, отжимает ее досуха. Все, что можно найти в этой встрече со шпионом, было использовано Ваниным — он не пропустил ничего, он опробовал все. Чего только мы с ним не перебрали в этих поисках окончательной формы сцены, какие только предметы реквизита не появлялись на столе; но насколько Ванин был настойчив, когда деталь казалась ему нужной, настолько же спокойно отказывался он от десятков находок, которые засоряли сцену украшениями, не имевшими прямого отношения к характеру Матвеева или не обострявшими интереса сцены. Он никогда не держался за найденное, если можно было найти более ясный, острый, а главное, более осмысленный путь к выразительному действию.

Сцена в комендантской определила дальнейшее развитие роли, остальные эпизоды уже не потребовали такой кропотливой переработки. Приход к Дзержинскому сыгран был, в общем, по тексту. Ванин держался перед Дзержинским в высшей степени скромно, даже чуть-чуть застенчиво. Впрочем, он не изменяет себе и перед Дзержинским — все такой же простой, сутуловатый, он не тянется перед начальством и говорит с Дзержинским так же свободно, как с любым человеком.

Матвееву и в голову не приходит мысль, что Дзержинский может усомниться в его преданности делу революции, поэтому, когда Дзержинский спрашивает: «Договорились?» — Матвеев молча вынимает из кармана пачку ассигнаций и, чуть заметно улыбаясь, со скорбным вздохом сообщает:

— Продался, Феликс Эдмундович… за два с половиной. Миллион задатку!

Затем Дзержинский инструктирует его, как держаться с заговорщиками. Матвеев внимательно слушает его, запоминая каждое слово. Дзержинский заканчивает:

— Держитесь просто и правдоподобно.

— Я, Феликс Эдмундович, изображаю эдакого вахлачка, жадного такого, — говорит Матвеев, задним числом разъясняя свое странное поведение в предыдущей сцене.

При этом он как-то неуловимо меняется, лицо его принимает глуповатое и простодушное выражение — зритель сразу вспоминает его разговор с «Константиновым». Фраза эта была введена по настоянию Ванина. (Она нужна была ему еще и

потому, что он продолжал подобную же игру в следующей, третьей сцене.)

Дзержинский с сомнением смотрит на вдруг поглупевшего Матвеева.

— Не чересчур? — спрашивает он.

— Нет, в самую меру! — уверенно отвечает Матвеев. Этот обмен репликами — сомнение Дзержинского, уверенность в себе Матвеева — был введен в текст еще и потому, что мы хотели зародить в зрителе легкую тревогу за судьбу Матвеева: переиграет — попадется, ведь следующая сцена кончается гибелью Матвеева.

Разговор с «Константиновым» и объяснение с Дзержинским хорошо подготовили третью сцену, в которой Матвеев является в штаб заговорщиков. Ему здесь отведена совсем уже скромная роль: он молча входит, занимает свое место за столом, слышит все детали заговора и в последний момент, когда выясняется, что сегодня будет произведено покушение на Ленина, не выдерживает своей роли и встает, ибо ему нужно немедленно сообщить о готовящемся покушении. Это движение не ускользает от «Константинова», все взоры обращаются на коменданта. В комнату входит Рутковский — Матвеев разоблачен. После короткой драки он выскакивает в окно и погибает, не успев раскрыть заговор.

Таким образом, в этой сцене Ванину предложена была пассивная роль наблюдателя почти до самого конца.

Ванин стал просить меня разрешить ему вести прежнюю линию вахлака для того, чтобы зритель забавлялся вместе с Матвеевым вплоть до наступления решительного момента. Однако, поскольку здесь действие развивается в напряженном темпе, я мог позволить ему лишь очень немногое. Вот как использовал Ванин предоставленные ему очень скромные возможности.

Сцена начинается с того, что Матвеев входит в прихожую, где грудой навалены шинели, фуражки, пальто. Навстречу ему выходит «Константинов».

— А мы вас ждем, — с упреком говорит он и жестом приглашает Матвеева войти в комнату.

— Позвольте мне что-нибудь ответить ему, — сказал мне Ванин на съемке.

— Некогда, Василий Васильевич! Здесь нельзя рассиживаться на репликах. Вам предложили войти, вы и входите.

— А я на ходу что-нибудь пробормочу. Не понравится, вырежете звук.

— А что вы будете бормотать?

— А так, что придется, — сказал Ванин, очевидно, боясь, что если он заранее сообщит свое бормотание, я начну репетировать, уточнять, сокращать и т. д.

— Ладно, попробуем, — согласился я.

Когда свет и мизансцена были установлены, я скомандовал: «Аппаратная, мотор!», — так и не зная, что именно будет говорить Ванин.

Ванин вошел, оглянулся, навстречу ему вышел «Константинов». Ванин хладнокровно протянул ему руку, продолжая оглядывать прихожую.

— А мы вас ждем, — сказал «Константинов» — Шатов, жестом приглашая Ванина войти в комнату.

Ванин двинулся, простодушно приговаривая:

— Да, знаете, все дела и дела… То караул поставить, то одно, то другое, то пятое, то десятое… Так время-то и проходит незаметно.

Говоря так, он вынул гребешок, на ходу им провел по волосам и сдул воображаемую пыль.

Эта неожиданная импровизация была настолько забавна, что съемочная группа еле удерживалась от смеха, и едва я сказал: «Стоп!» — как раздался хохот.

Ни метра лишней пленки на это бормотание не ушло: все равно Матвееву предстояло пересечь прихожую и войти в комнату. Разве что он прошел чуть медленнее, но это было в характере коменданта: он и двигался неторопливо, вразвалку.

Когда Матвеев входит в комнату, он застает там весьма разнообразное сборище. Это заговорщики. Одеты они во что попало: кто надел штатское, кто — полувоенный френч, кто — матросскую форму, кто — гимнастерку, но по физиономиям и выправке видно, что все они — переодетые офицеры.

— Комендант Кремля, — представляет Матвеева «Константинов».

— Здравия желаю, граждане, — говорит Матвеев.

Все поворачиваются к нему и разглядывают этого Щуплого, невзрачного человека, на которого возлагаются такие большие надежды. По сценарию, насколько я помню, вслед за тем все усаживались за стол, и начинался деловой разговор, но Ванин уговорил меня добавить здесь небольшой этюд.

— Михаил Ильич, — говорил он, — ведь Матвееву важно знать, кто эти люди. Он хочет каждому из них взглянуть в лицо и запомнить на всякий случай, хочет услышать голос каждого и по возможности узнать его фамилию. Разрешите мне поздороваться с каждым за руку, вроде этот лопух комендант считает долгом вежливости обойти всех с рукопожатием, пытается быть

светским… Я даже, если разрешите, какое-нибудь французское слово скажу: «пардон» или «мерси» — знай, мол, наших, тоже понимаем обращение. А в то же самое время, здороваясь, я каждому загляну в глаза, и зритель поймет, зачем это мне надо… Ну а если не понравится, вырежете! (Это была постоянная оговорка Ванина: «Не понравится, вырежете».)

В конце концов Ванин добился своего, и мы вставили этюд знакомства.

При кажущейся простоте эта сцена потребовала от нас довольно большого труда, ибо она должна была быть мимолетной, не задерживать действия, должна была выглядеть очень просто и естественно, и в то же самое время зритель сразу же должен был понять намерения Матвеева.

Сделана она так.

Быстро оглядев комнату, Матвеев замечает группу, стоящую у стола, которая кажется ему наиболее значительной и интересной. Он подходит к первому, протягивает руку «лодочкой» и представляется:

— Матвеев.

Затем он выжидательно и ласково смотрит на своего нового знакомого, ожидая, чтобы тот назвал ему свою фамилию.

— Болконский! — мрачно отвечает первый.

Матвеев приятно улыбается и переходит к другому.

— Матвеев.

— Григорьев.

Ласково и внимательно заглядывает каждому в глаза Ванин, но за ласковым взглядом чувствуется, что он старается запомнить эти лица на всю жизнь.

— Матвеев.

— Колесников.

— Матвеев.

— Бордуков.

— Пардон? — переспрашивает Матвеев, не разобравши фамилии и усомнившись в ее естественности.

— Бордуков, — сердито повторяет спрошенный.

— Мерси! — и Ванин переходит к следующему.

— Матвеев.

— Филиппов…

Здесь я поставил перебивку (Рутковский идет по двору и затем по лестнице). Тем самым зрителю давалась возможность «довообразить», что церемония представления не закончится до тех пор, пока Матвеев не опросит решительно всех и не пожмет руку каждому.

Затем сцена развивается так:

«Константинов» сообщает план восстания, время сбора, предлагает сверить часы. Все вынимают часы, сверяют. Матвеев тоже вынимает из кармана часы — большие, круглые. Эти часы Ванин долго подбирал в реквизите — часы казались ему чрезвычайно важной деталью.

Сверив часы, старательно переставив стрелку, Матвеев вздыхает и, аккуратно сложив руки на столе, доброжелательно и ласково оглядывает присутствующих.

— Господин комендант, — спрашивает «Константинов», — у вас все в порядке?

— Абсолютно! — невозмутимо сообщает Матвеев.

— Ворота Кремля вы откроете в два часа ночи.

— Слушаюсь! — с готовностью соглашается Матвеев.

У него лицо глупого служаки, который, по существу, даже не понял, что должно произойти и кому он должен открыть ворота: получил деньги, и ладно, открыть так открыть.

— Господа офицеры, вопросы есть? — говорит «Константинов».

На это, по сценарию, непосредственно следовали вопросы офицеров. Матвеев, естественно, никаких вопросов задавать не мог: это вызвало бы подозрения. Но Ванин стал упрашивать меня разрешить ему реплику.

— Какую?

— Глупую, — сказал Ванин. — Это очень важно, так как через несколько секунд откроется истинное лицо Матвеева. И перед этим открытием хочется, чтобы зритель в последний раз посмеялся.

Мы перепробовали десятки вариантов разных глуповатых реплик и наконец остановились на такой:

— Господа офицеры, вопросы есть? — спрашивает «Константинов».

Молчание. Неожиданно Матвеев чуть поднимает руку, лежащую на столе. «Константинов» удивленно поворачивается к нему.

— Есть предложение! — таинственно и значительно говорит Матвеев. — Кроме Спасских ворот открыть и Никольские.

Говоря так, Ванин делает рукой странный зигзаг, как бы показывая, что через Никольские ворота можно войти в Кремль каким-то особым образом, этакой змеей с заворотом, и тем самым придать делу неожиданный ход. Вид у него самодовольный и многозначительный.

«Константинов» удивленно глядит на Матвеева.

— Не надо, — холодно говорит он.

Матвеев сразу сдается,

— Слушаюсь!

Мы много раз репетировали эту сцену, и все время мне казалось, что тут есть какой-то перебор, что это чрезмерное усердие коменданта выдаст его: слишком уж он откровенно глуп.

— Пусть будет откровенно глуп, — говорил Ванин, — ведь ровно через две реплики все откроется. Матвеев не выдержит роли. Так пусть зритель заволнуется на минуту раньше. Матвеев чуть сглупил, а через минуту выдал себя от волнения и погиб.

Я снял эту сценку так, чтобы можно было в крайнем случае ее удалить, но Ванин оказался прав: ее не пришлось удалять. Сцена эта служила хорошим фундаментом для последующего. Улыбка зрителя перед трагической развязкой обостряла драматизм дальнейших событий. ‹…›

— Есть вопросы? — оглядывает «Константинов» присутствующих.

— А кто войдет в состав нового правительства? — спрашивает какой-то субъект из угла.

— Наряду с эсерами войдут левые коммунисты.

Эта фраза служила поворотным пунктом в роли Ванина. «Матвеев бледнеет» — написано было в сценарии. Как известно, на экране побледнеть нельзя, особенно под гримом. Но посмотрите этот эпизод, и вы увидите, что Ванин бледнеет: лицо его мгновенно неуловимо меняется, глаза делаются как бы больше, губы начинают еле заметно дрожать, он старается не выдать своего волнения, но играть напускное равнодушие и валять дурака делается уже невозможно.

Матвеев берет папиросу, пытается закурить, но спичка у него гаснет, и папироса не закуривается: то ли он не может потянуть, то ли рука не доносит спичку до папиросы.

Этот мимический эпизод сделан очень тонко, и зритель верит, что никто, кроме него, не замечает нарастающего волнения Матвеева. Между тем обсуждение плана восстания продолжается.

— А почему выступление именно сегодня? — тоном капризной дамы спрашивает гигант в матросской тельняшке с золотой серьгой в ухе, — очевидно, анархист.

— Момент удобный, — отвечает «Константинов», — Дзержинского нет, он расследует убийство Урицкого в Петрограде.

— Да он же еще не доехал до Петрограда, — бросает один из офицеров.

«Константинов» поворачивается к нему:

— Как только доедет, он вернется обратно, потому что в ближайшие полчаса будет убит Ленин.

Матвеев роняет папиросу и невольно встает.

Этот кусок Ванин играет с огромной силой драматизма: растерянное лицо его выражает не испуг, а бессильную жажду немедленного действия. В то же самое время он не может сделать ни одного резкого движения, не имеет права обратить на себя внимание, он должен оставаться незаметным, а ему нужно бежать — бежать тотчас же, не теряя ни секунды.

Напряженно и медленно встает Ванин, так медленно, как только может медленно вставать человек. И все же «Константинов» замечает это движение: он бросает на Матвеева быстрый взгляд и тотчас отворачивается, чтобы Матвеев не заметил, что за ним наблюдают. Но и Матвеев мгновенно замечает этот мимолетный, внезапный взгляд, он сейчас же начинает искать для себя прикрытия.

Ванин бормочет что-то, похлопывает себя по карманам, отходит от стола как бы в поисках какой-то пропавшей вещи. «Константинов» нагибается к своему соседу-полковнику и что-то вполголоса говорит ему, искоса наблюдая за Матвеевым. Как только Матвеев отошел от стола, «Константинов» осторожно встает и делает шаг к нему. Ванин искоса, исподлобья взглядывает на врага и, еще больше сутулясь, напускает на себя прежний придурковатый вид, сквозь который ясно ощущается огромная тревога и готовность к жестокой борьбе.

— Куда же это я его дел?… — бормочет Матвеев, ощупывая карманы. — Ах ты господи!.. Я сейчас, одну минуточку… — Он движется к выходной двери и только тут видит, что в дверях стоит, наблюдая за ним, Рутковский.

— Матвеев? — усмехаясь, говорит Рутковский.

— Так точно, Матвеев, — отвечает Ванин с непередаваемой кривой усмешкой; он уже понял, что дело плохо, но до последней секунды упорно ведет свою игру.

— А! Старый знакомый! — язвительно говорит Рутковский.

— Да, встречались когда-то, — с улыбочкой отвечает Ванин, стараясь незаметно проскользнуть мимо Рутковского в прихожую, чтобы вырваться из этой западни.

— Да, да, да… — лирически вздыхает Рутковский, как бы жалея об этих прекрасных, давно прошедших временах. (Рутковского превосходно играл Н. К. Свободин.) — Вы куда? — спрашивает он Матвеева, заслоняя ему дорогу.

Ванин наивно и простодушно разводит руками:

— Я забыл в портфеле план кремлевских караулов, — напряженно вздыхает он.

— Вот как? — сочувствует Рутковский.

— Да, — говорит Матвеев и пытается пройти мимо него. Но дорогу ему преграждает неожиданно выросший за его спиной

«Константинов».

— Чекист! — говорит «Константинову» Рутковский и отходит.

Теперь Матвеев разоблачен — притворяться дальше бесполезно. И Ванин меняется мгновенно. Он не теряет времени и, прежде чем «Константинов» успевает хотя бы повернуться, Ванин вдруг изо всей силы, снизу вверх, ударяет его. Тот падает. Начинается невообразимая суматоха.

Грохот опрокидываемых стульев. Все вскакивают.

Медлительная повадка Ванина бесследно исчезает — теперь это стремительный, энергичный, сильный и смелый человек. Он бросается в прихожую, но там на него наваливаются люди. Свалка. Десятки людей бросаются на Матвеева, но они мешают друг другу: стрелять нельзя.

— Душите, душите! Душите же его! — кричит «Константинов».

В стороне топчется шпик, страстно переживая происходящее:

— Да кто же так душит! — стонет он. — За яблочко, за яблочко его!..

Это «яблочко» выдумал для шпика Ванин.

Матвеева тащат в столовую, он извивается, отбивается ногами, на него навалилось слишком много народу. Матвеев изворачивается, вдруг делает какое-то неуловимое движение, ныряет у кого-то между ногами, бьет кого-то, внезапно вырывается, бросается к окну, вышибает его кулаком. Раздаются выстрелы. Матвеев выскакивает в окошко.

В этой сцене драки Ванин проявил такую невиданную ловкость, такое знание своего тела, такую неожиданную силу, что я был поражен. Я, признаться, полагал, что в сцене драки придется заменить Ванина дублером, но он не допустил дублера ни до одного куска: он все делал сам. Только когда на натуре снимали прыжок из окна третьего этажа, самый момент пролета тела до земли пришлось поручить акробату.

И вот Матвеев лежит на земле, над ним склонился Василий, уходят последние секунды жизни.

— Вася, я уз… — бормочет Матвеев и не может договорить.

— Говори, говори… — торопит Василий.

Матвеев облизывает пересохшие губы.

— Вася, немедленно спасай Ильича, — собрав все силы, говорит Матвеев. — Беги скорее, Вася!

В этом диалоге слово «Вася» предложено Ваниным, оно придавало предсмертной реплике особую теплоту.

Еле дослушав, Василий убегает, передав Матвеева на руки чекисту Синцову, который оказывается предателем.

Синцов оттаскивает Матвеева в сторону, одной рукой гладит

голову Матвеева, а другой вынимает из кобуры наган.

— Тихо, браток, тихо, — бормочет он, быстро оглядывается и дважды стреляет Матвееву в висок.

Так мы использовали ванинскую поговорку «тихо», но уже в устах предателя.

Ванин мечтал о том, чтобы где-то в конце своей роли напомнить еще раз зрителю и гребешок и «тихо». Но это было невозможно: с момента, когда раскрывается заговор, разумеется, гребешок не мог быть пущен в ход и не для чего было говорить «тихо».

Василий Васильевич, сказать по правде, с некоторой ревнивостью относился к тому, что я передал Синцову искони матвеевское «тихо», но мне удалось убедить его, что в устах Синцова оно прозвучит совсем иначе — трагической издевкой.

— Тихо, браток, тихо, — говорит предатель и стреляет в висок тому, кто с таким ласковым юмором, с таким простодушием, с такой душевной чистотой говорил это «тихо» в самых тяжелых обстоятельствах.

Так заканчивается роль Матвеева в картине «Ленин в 1918 году».

Работа с Василием Васильевичем Ваниным доставила мне огромное наслаждение и дала ряд необычайно ценных практических уроков.

Ванин был актером от головы до пят, но актером особой формации — советским актером. Он никогда не думал только о себе — всегда о сцене в целом; никогда не работал только «на себя», а всегда и на партнера. Если нужно было помочь партнеру, он с такой же изобретательностью, с такой же практической деловитостью набрасывал десятки предложений — маленьких и больших. В тех сценах, где участвовал Ванин, все играли хорошо; он заражал всех своим неизменным оптимизмом, верой в успех, юмором; вокруг него все становилось уютным и выразительным.

Ванин бесконечно любил жизнь, и правда жизни для него была законом искусства. Некоторые считали, что Ванин чересчур уж прост, что искусство его граничит с натурализмом. Это неправда. Он никогда не подражал жизни бессмысленно: каждое его предложение исходило не из желания только рассмешить зрителя или порадовать его характерной жизненной черточкой, но всегда несло глубокую идейную нагрузку, иногда тщательно спрятанную.

Искусство Ванина необыкновенно национально — он русский до мозга костей. Был у меня случай, когда я после «Ленина в 1918 году», снимая картину «Мечта», вздумал попробовать Ванина на роль пана Комаровского, обедневшего «гонористого» польского

бульвардье. Ванин превосходно исполнил все заданные этюды и ужасно хотел сыграть эту роль. Но это было решительно невозможно: никто не поверил бы, что он поляк. Что бы ни делал Ванин, он оставался русским. Василий Васильевич даже обиделся на меня, когда я сказал ему, что он не может играть эту роль. А между тем это свойство оставаться русским во всем было одним из драгоценнейших актерских свойств Василия Васильевича Ванина.

Но Ванин был не только подлинно национальным актером, он был еще и народным актером. Я не знаю другого, кто бы так оправдывал звание народного артиста. Он был народным и потому, что сам происходил из гущи простого народа, и потому, что понимал его, и потому, что народ видел в нем «своего», любил его и понимал до конца.

Простота Ванина — это не примитив, это его народный характер. Его добродушное лукавство — это народное свойство. В каждой своей работе Ванин как бы разговаривал с народом и помимо заданных сценарием или пьесой реплик устанавливал со зрителем какое-то свое особое общение, какой-то особый интимный обмен мыслями.

Какую бы роль ни играл Ванин, зритель мгновенно узнавал родные, близкие черты, и поэтому с первого же появления Ванин завоевывал горячую любовь зрителя. Он бы не мог этого добиться, если бы не был до глубины души советским человеком, настоящим коммунистом.

К истории образа [53]

Картина «Первые страницы»[54] посвящена возникновению кинематографического образа Ленина, первым звуковым ленинским фильмам. Их появлению предшествовала двадцатилетняя упорная и вдохновенная работа писателей, поэтов, художников, скульпторов, актеров, драматургов, режиссеров. Она началась с первых дней революции, и сами ленинские картины были только этапом в понимании и отражении великого образа.

Поэтому мы начинаем наш фильм с самых первых попыток художников, писателей, кинематографистов воплотить образ Владимира Ильича. Первый октябрьский Документальный рисунок Ленина был сделан в Смольном в ночь на 25 октября (7 ноября) 1917 года художником М. Л. Шафраном и напечатан тогда же в газете. На этом рисунке у Владимира Ильича нет бороды. Известно, что Ленин был вынужден сбрить ее, чтобы изменить внешний облик, спасаясь от преследований Временного правительства. Но, начиная с работ С. М. Эйзенштейна, искусство воспроизводило образ Ленина в привычном для народа облике. Единственные документальные свидетельства истинного внешнего облика Ильича октябрьских дней — это фотография для нелегального удостоверения на имя рабочего К. П. Иванова, по которому Ленин выехал в Финляндию, и рисунок М. Шафрана. В репродукции рисунок еле различим, и в фильме «Первые страницы» нам пришлось от него отказаться. Но зато сохранился литературный портрет Владимира Ильича тех дней, написанный Джоном Ридом[55] в его книге «Десять дней, которые потрясли мир»: «Было ровно 8 часов 40 минут, когда громовая волна приветственных криков и рукоплесканий возвестила появление членов президиума и Ленина — великого Ленина среди них. Невысокая, коренастая фигура с большой лысой и выпуклой, крепко посаженной головой. Маленькие глаза, крупный нос, широкий благородный рот, массивный подбородок, бритый, но с уже проступавшей бородкой, столь известной в прошлом и будущем… Он стоял, держась за края трибуны, обводя прищуренными глазами массу делегатов, и ждал, по-видимому, не замечая нараставшую овацию, длившуюся несколько минут».

Описание, сделанное Ридом, послужило основой для всех кинематографических и других работ, воспроизводящих это событие. В нем точный литературный портрет Владимира Ильича в октябрьские дни 1917 года. Те, кто видел фильм «Октябрь» и «Ленин в Октябре», конечно, заметили, что эти сцены —

экранизация литературного описания, сделанного Джоном Ридом. Эта же сцена была еще раз экранизирована Г. Козинцевым и Л. Траубергом в фильме «Выборгская сторона», где роль Ленина исполнил М. М. Штраух. Поэтому, рассказывая в фильме о Джоне Риде, мы врезаем кусок из «Ленина в Октябре». Для нас важно установить преемственность кинематографа и литературы.

Книга американского писателя-коммуниста Джона Рида стала у нас классикой, и все, кто прикасался в искусстве к образу Ленина, пользовались ею как источником. Известно, как высоко оценивал эту книгу Владимир Ильич,[56] который читал ее «с громаднейшим интересом и неослабевающим вниманием».

В кадрах кинохроники первых лет революции присутствует и сам Джон Рид.

Поэтому мы начинаем «Первые страницы» с Джона Рида. Из материала, который удалось найти, мы взяли все кадры, на которых запечатлен Джон Рид.[57] На некоторых его плохо видно, на других он в толпе, только на дальнем плане. Но главное, что Джон Рид существует кинематографически, и о нем можно сделать маленькую главу.

«Первые страницы» делятся на главы. Каждая из них посвящена либо одному человеку, внесшему значительный вклад в создание Ленинианы, либо общей работе деятелей искусства.

В результате должен возникнуть образ эпохи двадцатых и тридцатых годов, образ времени, которое рождало необходимость работы художников над образом Ленина. У зрителя должно возникнуть представление о самом Ленине, человеке удивительно интересном, духовно богатом, ни на кого не похожем, должен возникнуть образ Ленина, потому что в целом все главы, рассказывая об участниках создания Ленинианы, рассказывают о разных сторонах понимания образа Ленина.

После главы о Джоне Риде мы показываем революционное искусство начала двадцатых годов, послужившее почвой для всех творческих работ, посвященных Ленину.

Именно в эти годы в России произошла подлинная культурная революция.

Это были годы настоящего подъема науки, учебы, культуры, искусства.

Никогда еще не открывалось столько театров, студий, учебных заведений, мастерских, как в те годы. Люди получали в день осьмушку хлеба, не было бумаги, а Горький, Блок и их коллеги работали над «Всемирной литературой»: на оберточной бумаге издавали древнегреческих классиков, Шекспира, Гете, Гейне, все великое наследие мировой литературы. Архитекторы, живописцы и художники мечтали о новых городах, новой

архитектуре, новой живописи, режиссеры ставили на площадях грандиозные массовые зрелища.

На площади Урицкого и на Хлебной бирже в Петрограде в голодном 1920 году были построены огромные Декоративные сооружения для массовых представлений в присутствии тысяч зрителей, например для «Штурма Зимнего дворца», в котором были заняты подлинные участники октябрьских боев.

В этом «массовом действе» было много наивного, но в чем-то «Штурм Зимнего дворца» предвосхитил известные сцены «Октября» С. Эйзенштейна.

В 1918 году по плану монументальной пропаганды были сооружены десятки новых памятников, в том числе Гейне, Шевченко, Герцену, Огареву, Дантону, Плеханову, Лассалю, а также памятник Марксу и Энгельсу. Часть этой хроники тоже сохранилась и вошла в фильм.

Мы хотим включить в картину кадры открытия памятника Генриху Гейне[58] в Петрограде, на котором присутствовал нарком просвещения А. Луначарский. Мимо только что открытого памятника церемониальным маршем проходят матросы и красноармейцы.

Одновременно разрушались памятники царской эпохи — Скобелеву, Александру III.

Помимо прямых кинематографических документов мы показываем в фильме первые произведения художников и скульпторов, посвященные В. И. Ленину, — работы М. Добужинского, Н. Андреева, Н. Альтмана, И. Бродского.

Это разные по творческому складу художники, каждый из которых обладал острым видением натуры.

Первая литературная зарисовка Ленина, как я уже сказал, была сделана Джоном Ридом. Вторая — Максимом Горьким в его исполненном художнической правды и точности очерке о Ленине. Наблюдения его, чрезвычайно острые и меткие, дают больше, чем целый том других воспоминаний, потому что в них возникает обобщенный художественный образ в противовес случайным и отрывочным наблюдениям. И для Б. В. Щукина и для всех, кто впоследствии исполнял роль Ленина, этот очерк, как и кадры кинохроники, послужил самым важным материалом для характеристики образа Владимира Ильича. Борис Васильевич не расставался с очерком Горького, изучал каждую фразу и постоянно пользовался им как источником. Чуть позже очерка Горького появилась поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Попытка создания поэтически приподнятого образа Ленина тоже была сделана Владимиром Владимировичем по горячим следам. Разговор о Горьком и Маяковском, об их

понимании образа Ленина должен стать важной составной частью картины.

Эскизы-рисунки работы Н. Андреева послужили основанием для его же скульптурной Ленинианы, и вся дальнейшая работа скульптора по воссозданию образа Ленина опирается на первые наброски Н. Андреева и Н. Альтмана, кинохронику и документальные фотографии.

Что же касается кинохроники, то самыми примечательными были работы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб. Оба они стали родоначальниками новых жанров кинематографа, и даже наш фильм «Первые страницы» опирается на опыт Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, превративших хронику в эмоционально осмысленное художественное кинематографическое полотно. Дзига Вертов в «Трех песнях о Ленине» и Эсфирь Шуб в «Великом пути» непосредственно работали над образом Ленина. Мы, к сожалению, не имели возможности широко развернуть в «Первых страницах» очерк о деятельности Вертова и Шуб, ибо цитировать документальные фильмы внутри другого документального фильма невозможно.

Чисто ленинский материал — кадры живого Ленина — будет использован в нашей картине многократно. Это не составляет отдельный эпизод, а дается в связи с работой художников, кинематографистов, писателей, прикоснувшихся к образу Ленина. Кадры живого Ленина пронизывают фильм насквозь.

Это относится и к кинохронике и к фотографиям, которые выглядят на экране не менее выразительно, чем кинематографические кадры.

Первая попытка сделать художественную картину с Лениным на экране относится к 1919 году. Во время праздника Всевобуча на Красной площади 25 мая должен был выступить Ленин.

Кинематографистам пришла в голову мысль сделать игровую картину о Всевобуче,[59] причем роль Ленина, который принимает парад, предполагалось не поручать актеру, а снять самого Ленина и врезать эти кадры в игровую картину. Режиссером должен был быть В. Гардин, а оператором А. Левицкий.

Оператору на параде Всевобуча удалось снять Ленина подробно: на трибуне, на грузовике, у Кремлевской стены, рядом с Тибором Самуэли на Красной площади и в других местах. На всех этих съемках присутствовал режиссер, который должен был впоследствии включить эти кадры в художественную картину. Картина не состоялась, но кадры с Лениным сохранились. Это была драгоценная инициатива кинематографистов, без которой Ленин не был бы снят так подробно. Таким образом, задолго до «Октября» С. М. Эйзенштейна возникла идея создания

художественной картины с Лениным. Следующим этапом в воссоздании образа В. И. Ленина после поэмы Маяковского стал «Октябрь» Эйзенштейна.

Это была заключительная часть его революционной кинотрилогии — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь». История рабочего Никандрова, сыгравшего в этом фильме роль Ленина, всем известна. Если в 1919 году кинематографисты пытались снять для художественного фильма самого Ленина, то в 1927 году, через три года после смерти Ильича, когда тысячи и тысячи людей помнили его живым, Эйзенштейн не решился гримировать исполнителя: это казалось ему кощунственным. Впрочем, Никандров был так похож на Ленина, что его действительно не надо было гримировать. Это была в высшей степени смелая попытка создания экранного образа Владимира Ильича.

Сейчас можно по-разному относиться к Никандрову как к исполнителю роли Ленина. Он не был актером, и ему далеко не все удалось. Хотя он довольно точно копировал ленинские жесты, о духовном раскрытии образа не было и речи. Но некоторые эпизоды с его участием, и в частности эпизод на броневике, вошли в систему монтажа Эйзенштейна органично и смотрятся с интересом. Максим Штраух, который был ассистентом Эйзенштейна на этой картине, разумеется, и не стоял в числе возможных кандидатур на исполнение роли Ленина.

Борис Щукин, очень непохожий на Ленина, в то время был комедийным актером. Он еще только набирал силу и внутренний материал — материал мыслей и темперамента.

Много позже, когда Щукину довелось сыграть Булычова в пьесе М. Горького, он проявился как актер иного, намного более высокого плана.

Известны слова Горького, которые он на одной из репетиций «Егора Булычева» сказал Щукину: «А вы могли бы сыграть Ленина». В фильме «Первые страницы» на примере старых снятых на пленку спектаклей, в частности «Виринеи», «Егора Булычова», картин «Летчики», «Поколение победителей», мы показываем движение Щукина от острокомедийных ролей к завоеванию первых ступеней в решении такой сложной задачи, как изображение Ленина на экране, от передачи характерного ленинского жеста, походки, своеобразного пластического рисунка к разработке характера, глубокому осмысливанию каждого движения и слова.

Есть нечто замечательное в том, что коллектив, который сделал три звуковые ленинские картины, состоял из представителей разных актерских школ и людей примерно одного

возраста, почти сверстников. Н. Охлопков, В. Ванин, М. Штраух, Н. Свободин, В. Ганшин, В. Владиславский, Н. Боголюбов, Н. Черкасов, Л. Любашевский, Н. Плотников, И. Толчанов, Н. Эфрон и другие — все это люди, рожденные как актеры в годы октябрьской бури, в эпоху того взлета искусства, о котором я говорил, — титаническую эпоху, которая ломала все устои, рождая новое, революционное искусство. Это было бурное время споров, дискуссий, возникновения самых разных направлений и школ. Щукин — вахтанговец, первый исполнитель роли Тартальи в «Принцессе Турандот», актер, сочетавший остро понятую внешнюю характерность с постижением всей глубины характера. Штраух — эйзенштейновец, пролеткультовец. Охлопков, актер острого внешнего действия, пришел от Мейерхольда. Ванин — актер периферийной школы. Тенин — комедийный эстрадный актер. Я помню, как будущий исполнитель роли депутата Балтики Николай Черкасов вместе с будущим исполнителем роли Максима Борисом Чирковым работали на эстраде как комики, изображая Пата и Паташона. Итак, актеры самых разных школ объединились потом в общем действии на ленинских картинах, создав целостный ансамбль. Оказалось, что разные театральные направления не помешали кинематографу широко использовать театральную среду революционных годов с ее ожесточенными спорами, дискуссиями, стычками. Серьезность темы объединяла и вдохновляла этих людей, помогла избежать разнобоя и создать в фильме стилевое единство при серьезности, простоте и безусловной правдивости в создании образов.

Но одновременно с этими спорами, с этой бурной творческой жизнью шла очень широкая работа по накоплению художественного багажа искусства, а в кинематографе — и по его техническому оснащению. Этот период внутреннего накопления, созревания и привел сценаристов, режиссеров, актеров к экранному воплощению образа Ильича. Было трудно — особенно для актеров — через тринадцать-четырнадцать лет после смерти Ленина начать действовать и говорить от его имени. Это было для актеров подвигом жизни, требовало тройной смелости и почти отчаянной самоотверженности. Подробности накопления искусством художественного багажа, которые мы покажем в «Первых страницах», и помогут проследить путь советского искусства к его вершине — созданию образа Ленина. В последних главах картины мы говорим уже не только о кинематографе, о первых трех произведениях звуковой киноленинианы. С «Чапаева» или даже раньше советский кинематограф стал подходить к фильмам, в центре которых находились значительные исторические или собирательного характера фигуры.

Таковы были и трилогия о Максиме, и «Депутат Балтики», и рядовые герои многих других произведений. Авторы лучших биографических фильмов создавали и смело разрабатывали сложные характеры своих героев. Их поиски и находки становились достоянием всего советского искусства. Вот почему Щукин и Штраух смогли воплотить величайший и сложнейший образ эпохи — образ Владимира Ильича Ленина, созданный Щукиным, и образ, созданный Штраухом, — это образ Ленина и вместе с тем это различные образы, и мы хотим осторожно и продуманно показать, как каждый из них подходил к своей работе, что для каждого из них было в ней самым важным.

Для Щукина в работе над образом Ленина, как я уже говорил, самым важным из литературных памятников был очерк М. Горького. А среди живописных работ выше всего он ценил наброски с натуры Н. Альтмана и Н. Андреева. О набросках Н. Андреева писал и говорил и М. Штраух. Если говорить о том, какую главную мысль подчеркивал в своей работе Щукин, то это мысль, которую очень условно и очень кратко можно выразить словами «Ленин-человек». Для него самым важным была душевная настроенность Владимира Ильича. Ленинская улыбка, ленинский смех, характер его юмора, ленинское отношение к собеседнику, вся человеческая система поведения Ильича были определяющими, главными. Он исходил из того, что прежде всего необходимо завоевать души зрителей: если зритель сразу полюбит актера в образе Ленина, то дальше актер может действовать свободно и смело. Щукин ни на минуту не выпускал из виду, что он играет крупнейшего политического деятеля, философа, мыслителя, страстного революционера, практика революционной борьбы, человека огромной воли, титанического ума и энциклопедических знаний. Но ключ ко всему этому Щукин как актер искал в душевных особенностях Ленина-человека.

У Максима Штрауха, как я понимаю, на первое место выходит Ленин-мыслитель. И ключ к образу Ленина он искал именно в этом, в умственной сфере деятельности Ильича. Для Штрауха тоже оставались и темперамент, и душевные качества, и юмор, и система общения Ленина с другими людьми, но оставались не на том первом, решающем месте, которое они занимали в игре Бориса Щукина. Мне лично подход Щукина казался верным, хотя я отдаю дань уважения блистательному актеру Штрауху и огромной работе, которую он проделал. Каждый большой актер имеет право на свой путь к образу Ленина. Этот путь опирается и на весь его духовный склад, жизненный опыт, индивидуальное понимание задач и собственную талантливость. Если я вижу, что большой актер, который всегда при этом бывает и значительным

человеком (ибо незначительный человек не может быть большим актером), ищет свой ключ в понимании образа Ленина, я снимаю шапку перед такой попыткой. Образы, созданные Щукиным и Штраухом, и поныне остаются непревзойденными и, несомненно, сохранят на многие десятилетия могучую силу воспитательного воздействия. Придут актеры, которые сумеют пойти дальше в постижении этого великого характера, сумеют полнее осветить его, опираясь на опыт Щукина, Штрауха и других первых исполнителей роли Ленина. Хотя никогда ни один актер, вероятно, не сможет передать всю глубину содержания и все своеобразие Ленина, но актеру каждый раз нужно постигнуть и выразить что-то самое важное для зрителей. Самое опасное — это механически повторять в шестидесятые и семидесятые годы то, что было сделано в тридцатые. К сожалению, иной раз я вижу, что актеры осваивают не образ Ленина в своем собственном понимании, а работают над вариацией образа Щукина, Штрауха или кого-то еще из предшественников. Но дальнейшие этапы работы — это поиски новых путей и пластического решения образа и его более значительного осмысления. В каждом новом произведении Ленинианы ждешь движения вперед — ко все более полному, глубокому, правдивому и серьезному воссозданию образа Ильича.

«Мечта» [60]

После двух ленинских картин я был свободен в своем выборе и теперь уже сам мог определять свой дальнейший путь. И я выбрал этот путь, решив продолжить эпическую линию и сделать картину «Суворов».

Сценарий был написан Георгием Гребнером, драматургом старшего поколения. Ставить его должен был Всеволод Пудовкин. Но в 1938 году тогдашний руководитель кинематографии С. С. Дукельский решил резко сократить историческую тематику. В числе других картин была отменена и постановка «Суворова». В. Пудовкин вынужден был отказаться от сценария, а я охотно взял этот свободный теперь сценарий и стал работать с Георгием Гребнером, надеясь уговорить Дукельского.

Меня привлекали необычайно своеобразная фигура Суворова и его уникальный метод общения с людьми. Суворов часто и охотно вместо речи пользовался пантомимой, которую нужно было разгадывать, или кратчайшими загадочными фразами. Известен ряд суворовских анекдотов такого рода, вот один из них.

Когда Павел Первый решил ввести русские войска в Италию для разгрома молодого Буонапарте, главнокомандующим был назначен Суворов. Французская аристократическая эмиграция возлагала все надежды на старого фельдмаршала. Смущало только то, что Суворову много лет. Если не ошибаюсь, в Вильно состоялось свидание между французским двором и Александром Васильевичем. С утра в приемной Суворова собрались принцы, особы королевского двора. Суворов все не выходил, и разговоры в его ожидании шли все о том же: сможет ли старик справиться с молодым и энергичным Наполеоном и его столь же молодыми маршалами? Внезапно дверь кабинета открылась, и в дверях появился маленький растрепанный седой старик, без парика, в валенках, в исподних портках, без мундира. Оглядев присутствующих сердитым взглядом, он отрывисто сказал: «Генерал-аншеф Суворов сейчас выйдут». И исчез среди общего смущения. Ровно через четыре минуты он вышел снова в полном фельдмаршальском мундире, при всех регалиях, в пудреном парике, в лосинах, сапогах и сказал: «Генерал-аншеф Суворов вышли». Дальнейший разговор был не нужен. Просто-напросто Суворов продемонстрировал, как может за четыре минуты сделать то, на что обычно тратят полчаса.

Меня поразило множество подобных рассказов, и я решил поставить героическую комедию, ибо во всех чудачествах

Суворова была серьезная мысль: этот выдающийся стратег, создавший передовую военную теорию, не мог правдиво изложить ее ни Екатерине II, ни Павлу I, ни Потемкину, — он был бы немедленно уничтожен. Поэтому Суворов вынужден был прикидываться чудаком. После одного знаменитого сражения, наголову разгромив впятеро превосходящую турецкую армию, причем вся диспозиция была разработана им до минуты, он пишет донесение примерно такого рода (цитирую по памяти): «Опять я, старик, напутал, одурел совсем, не туда войско повел, заблудились в болоте, ан прямо на турок-то и вышли. Везет мне, старику! Ура! — они и побежали. С нами бог и крестная сила». Тогда же адъютант спросил его, сколько убитых турок писать в донесении: двадцать тысяч или тридцать тысяч? «Пишите пятьдесят, — ответил Суворов. — Чего их жалеть? Ведь они басурмане». Про Суворова Екатерина говорила: воевать он не умеет, но ему везет.

К моменту, когда я уже совсем было приступил к постановке этой героической комедии, историко-патриотическая тема опять оказалась в центре внимания, и «Суровое» был поднят на щит. В. Пудовкин стал добиваться, чтобы сценарий вернули ему, у него было право первенства. Новый руководитель кинематографии И. Г. Большаков спросил меня: «В каком духе вы собираетесь снимать «Суворова»?» Я ответил: «В героическом, но это будет комедия». «Как комедия? — удивился И. Г. Большаков. — О великом полководце?» И сценарий решено было возвратить Пудовкину. «Не собираетесь ли и вы ставить «Суворова» в виде комедии?» — спросил Большаков Пудовкина. «Упаси бог, я вообще комедий делать не умею», — ответил Всеволод Илларионович. И добавил: «К сожалению, я лишен чувства юмора».

Оказавшись без сценария, я решил идти круто в другую сторону, тоже интересовавшую меня, — в сторону разработки психологически-камерного кинематографа, опираясь на первый свой опыт в кино — на «Пышку». Как ни случаен был выбор «Пышки», но у меня уже сложились литературно-кинематографические пристрастия, очень пригодившиеся в работе над этой пробной картиной. Я имею в виду пристрастие к ироническому искусству, которое, как мне казалось, является ключом к драме.

Осенью 1939 года в составе фронтовой киногруппы[61] я был направлен в Западную Белоруссию.

Ко времени Октябрьской революции мне не было еще семнадцати лет.

О другом мире я судил только по газетам и книгам. Я просто

не знал, что такое частная гостиница или частный магазин. И вот внезапно я оказался в гуще мелкобуржуазной провинции, поразившей меня иными отношениями между людьми, иным пониманием денег, иными целями жизни. Да вдобавок я попал в глубину польского захолустья, находившегося в состоянии краха. То, что там происходило, носило необыкновенно своеобразный характер.

Впечатления первых дней оказались необычайно сильными. В первом же городишке, куда я попал, я увидел интеллигентного человека в очках, в потрепанном белом плаще — тогда такие плащи были модны, — в сомнительно белоснежном воротничке и шляпе (у нас тогда мало кто носил шляпы — ходили в кепках). Этот человек продавал с лотка яблоки. Он так не был похож в своих очках и шляпе на лоточника, что я спросил, кто он. Продавец на ломаном русском языке ответил, что по образованию он врач, а по профессии детский врач, но что работы нет. Я купил у продавца яблок и попросил его показать свою квартиру. В этом же городке я пошел в ресторанчик, где оркестр из пяти человек исполнял в честь советских офицеров «Катюшу». Забыв, где нахожусь, с наивностью неофита я спросил, где помещается директор. И был поражен: директора нет, а есть хозяин!

В нищей белорусской деревне я увидел крестьян, живших по две-три семьи в одной избе, перегороженной даже не стенками, а жердочками. Когда я попросил бывшего с нами оператора А. Шеленкова снять старика, оказалось, что сделать это невозможно: у него не было тулупа, чтобы выйти из избы. Пастушата носили на веревочке консервные банки с углями и помахивали ими, как кадилом. Когда я подарил хозяйке спички, она ахнула и тут же тонким ножом стала разрезать каждую спичку вдоль пополам.

Рядом находилось хозяйство осадника. Осадники были мелкими помещиками, пилсудчиками, из бывших польских улан. Надел осадника составлял что-то около ста гектаров. Угрюмое каменное жилище окружали огромные, тяжелые, тоже каменные, сараи, скотный двор, амбары. Три его сына были на войне, и во дворе находились здоровые, краснощекие, в желтых кожухах молодухи-невестки. Сам старик, стриженный бобриком, с сивыми висячими усами, стоял, скрестивши руки, на пороге дома. У него было стадо примерно коров тридцать. К тому времени их роздали крестьянам.

Они уже доили их, но домой пока брать не решались. Проходя мимо дома осадника, крестьянки делали глубокий поклон, приседали и говорили: «Дзень добрый, пане». Потом каждая доила свою корову, на обратном пути опять приседала и говорила: «Дзенкую, пане». Старик молчал.

В Белостоке я встретился с Евгением Габриловичем. Он, как и я, был в военной форме. Но я когда-то служил в армии и хотя бы относительно был похож на военного, Габрилович же представлял собой странную фигуру: руки его тонули в рукавах длинной, до пят шинели, никакой выправки у него не было. Через три года, во время Великой Отечественной войны, я увидел Евгения Габриловича фронтовым корреспондентом, у него был заправский военный вид, даже походка изменилась. В своих воспоминаниях он пишет,[62] что видел эти маленькие гостиничные номера, хозяев и жильцов, которые потом появились в «Мечте».

Я тоже видел их, и они произвели на меня сильное впечатление. Только назывались они не «Мечта», а «Комнаты с пансионом». Внизу находилась лавка, вверху — огромная комната с длинным столом, за которым всегда сидело пять-шесть человек. За столом, у огромного самовара, играли в карты. Рядом стояли свертки с подошвенной кожей. Я хотел остановиться в номерах, но все комнаты оказались занятыми. Попытка найти общий язык с обитателями номеров — коммивояжерами, представителями мелкой, мельчайшей буржуазии, которых я уже давно не видел, — ничего не дала: увидев нас, они перепугались. Те, кто смотрел фильм, вспомнят инженера Лазаря, номера Розы Скороход, их постояльцев, ресторанчик, в котором Ганка работала подавальщицей.

Я пробыл там около двух месяцев, и сила полученных впечатлений была огромна. Это было путешествие не только в пространстве, но и во времени. Я увидел людей с иным отношением к жизни, иными целями, иной психологией. Через месяц-два после возвращения, в конце того же 1939 года, мы с Евгением Габриловичем начали работать над сценарием «Мечты». Я рассказал Габриловичу все, что видел на пути от Бреста и Гродно до Белостока и Вильно. Он поделился своими наблюдениями. Несколько дней мы оговаривали сценарий, а потом очень быстро, может быть, за две-три недели, по горячим следам написали его. Только место действия мы перенесли из Западной Белоруссии в Западную Украину. Оговаривая эпизод за эпизодом, мы писали их по очереди. Записывали мы всегда порознь, а потом сводили эпизоды вместе.

«Мечта» — одна из любимых моих картин. С точки зрения сценарной и режиссерской она была для меня очень важным этапом — попыткой сделать коллективный портрет, своего рода сколок общества. Ни один человек в фильме не несет целостной идеи, она возникает как раз из общего портрета. В «Пышке» несколько французских буржуа были единым многоплановым существом, в «Мечте» это многоплановое существо отчетливо

персонифицировано в каждом человеке. В «Пышке» было общее действие и общая эмоция — все вместе ссорятся, вместе скучают, вместе радуются, все подлецы, все лицемеры. Каждый в отдельности имел только внешнюю характеристику — манеру поведения, жесты, мимику — словом, явно видимые, простейшие приметы человека. Чтобы различать персонажи, эти приметы были выражены резко, почти гротескно. В «Мечте» у каждого из персонажей есть своя сложная судьба, которая прослеживается довольно подробно, есть не только своя манера поведения, но и свой характер и свой образ мышления.

Групповой портрет остается, но все, кто в нем участвует, персонифицированы. Сливаясь со своими соседями в общую группу, они несут отчетливо индивидуализированные черты, ведут свою особую линию.

Моя семья происходит из Вильно — дед был владельцем типографии. И, хотя я родился в Сибири, не раз бывал в Вильно еще до революции. Евгений Габрилович тоже хорошо знает мелкую буржуазию. Кроме того, он обладает живым талантом человеческого воображения, который необходим для психологической разработки каждого из героев, для того, чтобы у каждого из них была своя судьба, своя история и ее вероятное продолжение.

Нам очень повезло с актерами. М. Астангов до революции жил в Польше, где служил его отец. Ада Войцик — полька. И Фаина Георгиевна Раневская, и Ростислав Янович Плятт близко знали не только социальную, но и национальную природу картины «Мечта». Может быть, поэтому им удалось найти живые, ощутимые детали, которые помогли сделать эту картину заметным для меня шагом, — шагом к тому, чтобы перейти к новой для меня драматургии и режиссуре.

В картине, как я уже говорил, собрался поразительный актерский коллектив, который я с благодарностью вспоминаю всю жизнь. Это прежде всего Фаина Георгиевна Раневская, талант которой в «Мечте» раскрылся с необыкновенной ситой. Недаром Теодор Драйзер, который незадолго до смерти видел эту картину вместе с президентом Рузвельтом, высоко оценил ее игру и собирался написать специальную статью о «Мечте», и в частности о Раневской. Образ Розы Скороход стоит в центре картины и держит ее ось. Но и Домбек (Болдуман), неудачливый художник, а ныне интеллигентный слесарь-лудильщик, умный и едкий, злой и добрый, и Янек (Ростислав Плятт) — извозчик, наивный и восторженный, как дитя, и Станислав Коморовский (Астангов), захолустный павлин «жиголо», как называли его поляки, величественный и жалкий, острый и точный по рисунку, и Ванда

(Ада Войцик) — профессиональная невеста, с необыкновенной человеческой теплотой сыгравшая эту трудную роль, и Анна (Елена Кузьмина), девушка из деревни, выразительно глупая и беспрерывно растущая и меняющаяся в остром пластическом рисунке, и Васильев (В. Соловьев) — необыкновенно простой и человечный рабочий, — все это превосходные актерские работы самого высокого уровня.

Снимать фильмы с такими актерами — наслаждение. Люди разных судеб, разных школ, они сумели объединиться в поразительно талантливый ансамбль, подчиняя все генеральному замыслу.

К сожалению, в «Мечте» есть сторона, резко выражающая условную манеру и стиль того времени, когда ставилась картина, По сюжету, характерам, по системе взаимоотношений героев можно сказать, что эта картина сделана в стиле итальянского неореализма, которого в 1939 году еще не было в природе. Но в изобразительной стороне я не сделал того решительного шага к жизненной подлинности, который соответствовал бы подлинности характеров и сюжета. Я перенес часть натуры в павильон, что придало изображению некоторую искусственность. Декорации талантливого художника В. Каплуновского для своего времени были необыкновенно интересны, но стиль этих декораций условен, в нем ясно чувствуются элементы сложного изыска. Их можно было сделать проще, не увлекаясь барочными излишествами.

На работе первоклассного оператора Б. Волчека, одного из крупнейших советских операторов, с которым я работал много лет, тоже лежит печать усложненности в избранной им системе освещения. И в ленинских картинах, и в «Тринадцати» Б. Волчек был гораздо проще. В «Мечте» он хотел достичь особенной экспрессивности изображения, которая вслед затем дала великолепные результаты в фильме «Человек № 217» с его условной драматургией. Себя я тоже должен упрекнуть в чрезмерной экспрессивности актерской работы. Эта подчеркнутая и несколько условная экспрессия возникла, разумеется, не случайно. И я, и Б. Волчек, и В. Каплуновский сознательно проводили через все стороны режиссерско-изобразительного замысла это стилевое решение.

Через шесть лет я познакомился с первыми картинами Росселини и других итальянских неореалистов. Если бы я мог делать «Мечту» заново, я оставил бы сценарий почти неприкосновенным, но снял бы его проще в обычных интерьерах, почти сплошь на натуре.

Последний день перезаписи звука попал на ночь с субботы

21-го на воскресенье 22-го июня 1941 года. Мы закончили перезапись в восемь утра. Был ясный солнечный день. Мы поздравили друг друга с окончанием работы, а через три часа я узнал о нападении фашистской Германии на Советский Союз. Первый экземпляр картины был готов, когда фашистские войска вошли уже в Минск, приближаясь к Киеву и Риге. Было не до картины. До 1943 года я показывал ее только отдельным товарищам. Потом я узнал, что несколько экземпляров фильма заказало Войско Польское. А когда началось наше безостановочное наступление и советские войска вышли к нашим западным границам и пошли дальше, картину скромно выпустили на экраны. Появились всего две рецензии на «Мечту» — Сергея Юткевича и Татьяны Тэсс.[63] Но картина продолжала жить. Она выходила на экраны несколько раз, жизнь ее оказалась долгой, и постепенно ее узнали зрители. Мне было немного грустно.

Но я рад, что сделал «Мечту».

Это своеобразный фильм, и для меня он был очень интересным.

Составители второго тома «Очерков по истории советского кино»,[64] вышедшего в Институте истории искусств Академии наук СССР, не нашли места для «Мечты», фильм не подходил ни под один из описанных ими жанров — это не оборонная картина, не спортивная, не колхозная, не производственная, она не комедия и не экранизация. Она была просто картина. И это не плохо.

«Человек № 217» [65]

Весной 1943 года я приехал в Москву для того, чтобы договориться о своей следующей постановке. В Москве в это время уже начиналось восстановление «Мосфильма». Снимался какой-то концерт, проектировалась постановка «Кутузова», картины Герасимова, картины Довженко. Вся основная масса кинематографии была еще в эвакуации.

В гостинице «Москва» меня встретили киноработники, которые сообщили мне драматическую историю переговоров Козинцева и Трауберга с Большаковым. Большаков требовал от них, чтобы они ставили тыловую тему, в частности, чтобы они или экранизировали пьесу К. Финна об эвакуированном заводе, или написали свой сценарий на ту же тему. Козинцев и Трауберг не хотели ставить тыловую тему. Они просили у Большакова разрешения или на картину о Сталинграде, или на картину «Бирка № 217». Последняя тема была выдвинута ЦК комсомола. ‹…› Речь шла о судьбе нашей молодежи, угнанной в Германию в рабство. Тема эта возникла потому, что в Воронеже, Курске, Ростове и Ворошиловграде при наступлении наших войск было обнаружено несколько десятков юношей и девушек, бежавших из Германии или возвращенных [на родину] по инвалидности. Тема эта увлекла Козинцева и Трауберга, сценарий они хотели писать, кажется, вместе с Эренбургом. Но Большаков, не знаю уж по каким соображениям, наотрез запретил им эти темы и категорически приказал работать над темой тыловой. Когда они отказались, им купили билеты на поезд и велели в 24 часа выехать в Алма-Ату. Они оставили мне записку такого содержания: «Не пробуйте бороться с Большаковым, это бессмысленно. Он силен, как никогда, и свиреп. Мы хотели поставить или «Сталинград», или «Бирку № 217». Полагаем, что темы хорошие. Если вы возьмете одну из них, то попытайтесь уговорить Большакова дать нам другую».

Забегая вперед, скажу, что уговорить Большакова дать Козинцеву и Траубергу одну из этих постановок мне не удалось. Большаков заявил, что они плохие режиссеры, провалили во время войны ряд короткометражек, и что он им даст только тыловую тему и никакой другой. В дальнейшем Козинцев и Трауберг с отвращением согласились ставить тыловую тему и сделали картину «Простые люди».

Я явился к Большакову для переговоров о творческой работе. Прежде всего я отказался от «Садко», затем потребовал, чтобы меня назначили на «Мосфильм», и предложил тему «Сталинград».

Большаков отказал мне в постановке «Сталинграда», сказал, что я не специалист в области военных картин и что эту тему он предполагает отдать бр. Васильевым. Что до «Мосфильма», то, по словам Большакова, выходило, что он думает собрать на «Мосфильме» совсем новый коллектив из лучших режиссеров всех студий, переводя людей постепенно. По его предположениям, на «Мосфильме» должны были бы работать в будущем: Довженко, Пырьев, Александров, Вл. Петров, Герасимов и бр. Васильевы. Что касается меня, то он заявил, что я обязан поставить картину в эвакуации, так как все режиссеры поставили в эвакуации по одной картине. Назавтра Большинцов предложил мне взяться за «Бирку № 217» и сказал, что он берется уговорить Большакова. Я напомнил ему, что Козинцеву и Траубергу уже отказано в этой теме. Но Большинцов полагал, что если он предложит Большакову заставить меня делать эту картину против моего желания, то Большаков несомненно пойдет на это. Не знаю, как уж у них там произошел разговор, но хитрый Большинцов действительно добился своего. Назавтра мне было предложено делать картину «Человек № 217». Я написал об этом Козинцеву и Траубергу и одновременно сообщил им, что ни эту тему, ни «Сталинград» Большаков им все равно не разрешит. Я не хотел работать с Эренбургом над сценарием хотя бы уже потому, что Эренбург когда-то свирепо [обругал] мою «Пышку» и вообще, как мне казалось, относился неважно к моей работе. Я попросил разрешения писать сценарий с Габриловичем. Но Габрилович был на фронте. К счастью, через несколько дней он приехал. Мы очень быстро написали подробное либретто и вслед за тем сценарий. Вся работа заняла два месяца. За эти два месяца Габрилович трижды уезжал на фронт. Я работал в гостинице «Москва», буквально днем и ночью. На мое счастье как раз в это время в Москве происходила конференция в ЦК комсомола.[66] На эту конференцию была вызвана молодежь, побывавшая в немецком рабстве.

Мне удалось лично познакомиться с несколькими девушками и юношами, бежавшими из немецкой неволи. Одна из девушек особенно поразила меня. Это была комсомолка из Ворошиловграда. Она дважды бежала с германской фабрики, была схвачена и отправлена в концлагерь под Белостоком — один из знаменитых лагерей смерти. Она рассказывала мне, что самым страшным было ходить в уборную, приходилось перепрыгивать через трупы. С группой комсомольцев она бежала и из этого лагеря. К этому времени она едва держалась на ногах. У нее был открытый туберкулезный процесс. Еще до побега из концлагеря, во время первого бегства с фабрики, она пересекла пешком всю

Польшу, потом, измученная, забралась в товарный поезд, но ночью вагон перецепили, и она приехала обратно в Германию. Ей было 23 года, но на вид ей можно было дать все 35. Это была худая брюнетка, очень нервная, с резкими манерами, хриплая и как бы злая. Одна щека у нее все время подергивалась.

Другая девушка изумила меня своей поразительной свежестью и красотой. Ей было всего 17 лет. Отец ее, бухгалтер, жил в Курске и по каким-то причинам не эвакуировался. Когда ее отправили в Германию, ей не было 16-ти лет. В Германии она попала к садоводу-селекционеру, как она выражалась, «к ихнему Мичурину». У этого немецкого «Мичурина» был большой плодовый сад, и в нем работало больше 20 русских рабов. Девушка рассказала мне много интересного о Германии. Главное, что меня поразило, была не жестокость в обращении, а, я бы сказал, равнодушие — полное, искреннее непонимание, что русские — это люди. Так, например, когда их пригнали в первый распределительный лагерь, то женщин и мужчин погнали перед продажей мыться в баню, причем предложили мыться вместе. Когда наши от этого отказались, немцы были удивлены и долго смеялись. Потом они согласились на то, чтобы женщины и мужчины мылись отдельно, но немецкие солдаты не вышли из бани, когда мылись женщины, а спокойно наблюдали за ними.

Девушка пробыла у селекционера больше года и, очевидно, научилась хорошо работать. Хозяин стал даже ее ценить. Поэтому когда она, ослабев от голода, однажды упала с дерева и отшибла почки, он за свой счет положил ее в больницу. В больницу к ней стала заходить соседка, пожилая немка. Она рассматривала девушку как какого-то невиданного зверька и задавала ей такие вопросы:

— Скажи, значит, ты училась в школе?

— Да.

— Чему же вас учили?

— Русскому, немецкому языкам, географии, арифметике, алгебре.

— И был учитель?

— Был учитель.

— Ай-ай-ай, посмотрите!

Потом она снова приходила и спрашивала:

— У тебя есть мама?

— Да, есть мама.

— И дома у вас есть стулья?

— Есть стулья.

— И на кровати лежат простыни?

— Да.

— Ай-ай-ай, — говорила она, очевидно, изумляясь, что перед ней самое обыкновенное человеческое существо, в то время как представляла себе русских в виде какой-то особой породы.

В одной палате с этой девушкой лежали две молодые немки и, по ее словам, мучили ее. Когда я поинтересовался, как же они ее мучили, она багрово покраснела и сказала: «Рассказывали мне всякие гадости про замужество, я даже уши затыкала. Тогда они писали мне всякие пакости на бумажках, рисовали и показывали мне».

Эти молодые немки были из интеллигентных семейств: одна — девица-невеста, другая — молодая жена.

Мне удалось получить много интересного материала от молодежи, побывавшей в германском рабстве. Кроме того, ЦК комсомола предоставил мне огромное количество писем из неволи. Среди этих писем меня заинтересовали письма двух подруг Тани и Клавы. Характеры и даже имена этих двух подруг я целиком принял для сценария, с той только разницей, что настоящие Таня и Клава жили у деревенского кулака.

Самым трудным было найти среду, в которой разворачивалось бы действие. Деревня была чересчур специфична. Кроме того, деревенский кулак — это фигура отрицательная не только для Германии. Да помимо всего прочего, немецкая деревня мало характерна в смысле обращения с русскими рабами. У немцев ощущался острый недостаток рабочей силы в деревне. Хозяева были крайне заинтересованы в своих рабах. Они старались их и кормить получше и вообще создавать им условия получше, чтобы рабы не разбегались и работали хорошо. У иных кулаков до войны работало в сезон 15–20 наемных рабочих, а теперь всю эту работу должны были выполнять 3–4 девушки с Украины. Естественно, что голодные и голые они не могли бы справиться.

В германской деревне происходили любопытные конфликты между полицией и хозяевами. Полиция часто штрафовала хозяев за то, что они рабов кормят чересчур хорошо. Хозяева официально выдавали рабам только положенный казенный паек (свекольная ботва, картофельные очистки, 200 граммов суррогатного хлеба в день, 25 гр маргарина и 50 гр суррогатной колбасы в неделю — с полным запрещением давать в пищу молоко, яйца, качественные овощи, крупу, мясо и животные жиры). Естественно, что этот паек мог лишь поддерживать тление жизни — не больше. Но неофициально деревенские хозяева рабов смотрели сквозь пальцы на воровство. Они разрешали красть, до известных, конечно, пределов, молоко, картофель и т. п. Наконец, работа в деревне по самому своему характеру не подчеркивает

рабского состояния человека.

По всем этим причинам мы с Габриловичем отказались от деревни.

Но еще сложнее вопрос стал с фабричной средой. Правда, физически самым страшным видом рабства было рабство именно на фабриках и заводах. Люди жили в бараках, умирали от голода, их избивали. Условия труда были каторжные, особенно в первое время. Но здесь вставал деликатный вопрос о немецком рабочем классе. Мы не могли найти никаких материалов не только о деятельности каких-либо подпольных рабочих организаций, но даже об отдельных случаях хорошего отношения к нашим товарищам или помощи им. Очевидно, для того чтобы сделать сценарий о немецкой фабрике, надо было на ней побывать и разыскать там правду самому. В конце концов мы остановились на «домашнем рабстве». Это давало возможность раскрыть физиономию рядового немца в его повседневном быту и взять идею рабства в самом обнаженном ее виде, то есть с моральной стороны. Все основные сюжетные пункты сценария опираются на факты.

История Тани — это типичнейшая история русской девушки, попавшей в немецкую семью. История Николая Ивановича — это история русского профессора-оптика, отказавшегося пойти на завод Цейса, только произошла она не в Германии, а в Кисловодске во время немецкой оккупации. Профессор этот работал водовозом и скрывал свою специальность. Немцы разыскали его и, после отказа принять их предложение, убили.

Мы начали работать над либретто в первых числах апреля 1943 года, а 30 мая сценарий уже был сдан на машинку. Но, к сожалению, именно в эти дни И. Г. Большаков уехал в большое турне по Средней Азии. Он отказался отложить свою поездку на один день, чтобы прочесть сценарий. Я с готовым сценарием прождал его ровно месяц.

Во время отсутствия Большакова я договорился с «Мосфильмом», директором которого тогда был Головня В. Н., о том, что картина будет ставиться на «Мосфильме». Для того чтобы облегчить работу студии, я свел всю картину к ничтожному количеству объектов: 2–3 комнаты в квартире Крауса, подвал, теплушка, карцер — остальное на натуре или на фонах. Картина могла бы быть снята буквально за 2–3 месяца. По объему работ она была раза в четыре легче, чем ленинские картины или чем «Мечта». В смысле дешевизны и простоты — это было повторение «Пышки».

Еще до отъезда Большакова я подал ему докладную записку, в которой просил разрешить снимать картину на «Мосфильме»,

мотивируя это тем, что в Ташкенте у меня нет актеров на роли немцев (Театр Революции и Театр Ленинского комсомола уже переезжали в Москву), нет ни реквизита, ни мебели для немецких сцен. Большаков тогда не дал мне ясного ответа. По возвращении Большакова я вновь поставил этот вопрос. Большаков ответил мне отказом. Начался довольно долгий спор, который дошел до Центрального Комитета партии. В конце концов Большаков был вынужден заявить, что он разрешит снимать картину в Москве, если «Мосфильм» согласится обеспечить ее павильонами. Так как Головня не только согласился обеспечить ее павильонами, но несколько раз говорил мне, что он с нетерпением ждет моего прихода на «Мосфильм», я решил, что дело в кармане. Но, к моему изумлению, В. Головня назавтра очень стыдливо, стараясь не глядеть мне в глаза, сообщил, что «Мосфильм» настолько загружен картиной «Кутузов», что пропустить картину «Человек № 217» не может. Вновь последовало объяснение с Большаковым. Он мне сказал: «Не всем же работать на «Мосфильме». Вот скоро Пырьев начнет работать. Я вызвал Александрова. Тов. Герасимов должен работать здесь и другие очень хорошие режиссеры, а вы пока поработайте в Ташкенте».

В Ташкенте картину снимать было нельзя. Это прекрасно понимал не только я, но это понимали все, в том числе, полагаю, и Большаков.

Опять последовали споры, опять я ходил в Центральный Комитет партии, и в конце концов достигли следующего соглашения: все русские сцены будут сняты в Ташкенте, а квартира Крауса будет снята в Москве. Решение очень странное, если учесть, что все действие картины происходит в квартире Крауса. Но я удовлетворился им и уехал в Ташкент. В Ташкенте я очень быстро сделал режиссерский сценарий, с которым должен был выехать в Москву для окончательного утверждения. Но вызова не последовало. На мою телеграмму я получил лаконичный ответ: «Выезжать в Москву вам не нужно. Снимайте картину в Ташкенте. Большаков».

Я наотрез отказался снимать картину в Ташкенте и был вызван к секретарю Центрального Комитета партии Узбекистана, тов. Юсупову.

Тов. Юсупов, большой государственный деятель, умница, хитрец, человек неслыханной энергии и воли, неожиданно обрушился на меня с гневной филиппикой. Он обвинял меня почти в саботаже картины и требовал, чтобы я согласился ставить всю картину в Ташкенте. Я разъяснил тов. Юсупову положение вещей. Объяснил ему, что готов снимать в Ташкенте все, что не имеет отношения непосредственно к немцам. Тогда тов. Юсупов

пошел на неожиданный вольт. Глаза его хитро сверкнули, и он сказал мне примерно следующее:

— Я вижу, вам надо вправить мозги. Вот я вас отправлю в Москву, а там Большаков поговорит с вами по-настоящему.

Еще не поняв хода Юсупова, я наивно возразил ему, что Большаков-то именно и не вызывает меня в Москву, на что Юсупов закричал: «Что значит — не вызывает?! Я вам приказываю, как члену партии, лететь в Москву. Тов. Ширахметов, отправьте его сегодня же утром вместо одного из секретарей райкома. Кончен разговор».

Разговор происходил в два часа ночи. Самолет отлетал в 6 часов утра. Вылететь в Москву без разрешения Большакова в те времена было неслыханным своеволием, граничащим с преступлением. Тем не менее я поехал домой укладываться, а руководители Ташкентской студии остались в ЦК партии, чтобы созвониться с Комитетом и сообщить Большакову, что Юсупов отправляет меня в Москву. Большакова в Комитете не было. В 4 часа 30 минут утра ко мне явился бледный и перепуганный представитель администрации студии, умоляя меня не лететь. Я однако вылетел в Москву. Пропуск и командировка были за ночь изготовлены в Центральном Комитете партии Узбекистана.

Когда я в Москве явился в Комитет, то можно было подумать, что среди белого дня появилось привидение. Начальник главка отказался поставить штамп о моем прибытии и вообще заявил, что он меня не видел и видеть меня не может, так как меня не вызывали. Он отказался доложить о моем приезде Большакову. Я намекнул ему, что если он не доложит, то будет еще хуже, так как Большаков все равно узнает. Я же к нему пойду на прием.

Назавтра мне позвонил М. Большинцов, который сообщил, что был в кабинете Большакова в момент, когда тот узнал о моем прилете. Сцена была страшная. Большинцов советовал мне подождать ходить к Большакову 2–3 дня, чтобы он отошел. Я все-таки записался к Большакову на прием, и назавтра он меня принял. Не стоит описывать подробности очень крутого разговора, который произошел между нами. Я заявил Большакову, что если он не хочет со мной разговаривать по делу, то я буду разговаривать в Центральном Комитете партии, куда я командирован. Назавтра я был вновь вызван к Большакову, на этот раз в присутствии Полонского. Разговор был краткий.

Большаков: Так вот, говорите прямо — будете вы ставить картину или нет, а то мы найдем другого режиссера.

Ромм: Пожалуйста, только ищите поглупее и поздоровее. Поглупее, чтобы он согласился ставить в Ташкенте, и поздоровее, чтобы он не умер от этой затеи.

Большаков: Значит, вы отказываетесь?

Ромм: Нет, не отказываюсь, готов ставить картину на тех условиях, которые вы санкционировали мне два месяца тому назад: русские сцены в Ташкенте, немецкие — в Москве.

Большаков: Я вам это не санкционировал. Вы говорите неправду.

Ромм: К счастью, у меня сохранились документы. (Вынимает из кармана.) Докладная записка с вашей резолюцией «Согласен».

Большаков: Но ведь вы отказываетесь ставить картину на этих условиях.

Ромм: Нет, на этих условиях не отказываюсь.

Большаков: Хорошо, тогда вот пусть тов. Полонский разберется в этом вопросе, и представьте мне к завтрашнему дню точный план — что в Ташкенте и что в Москве. (Неожиданно улыбается самым добродушным образом.) Ну вот, значит, приступайте к работе. Желаю вам удачи. Вот вы все ходите по разным учреждениям, жалуетесь все, ноете, а хотите, чтобы к вам хорошо относились.

Назавтра был составлен самый фантастический план съемки картины, который только можно было себе вообразить.

По условию все сцены, в которых участвуют немцы, снимались в Москве, а все сцены, в которых действуют русские рабы, в Ташкенте. Но есть, например, сцена в подвале, которая начинается между Таней и Сергеем Ивановичем, а потом в подвал входят супруги Краус. Начало этой сцены до слов «Таня повернула голову…» снималось в Ташкенте, а конец, со слов «…и увидела входящих Краусов», был запланирован уже на Москву, где предстояло заново выстроить декорации. Точно так же была запланирована сцена на лестнице, из которой 70 % снималось в Ташкенте, а 30 % — в Москве в одном и том же эпизоде, и еще ряд сцен. Так как картина целиком сосредоточена в квартире Краусов, то при всех усилиях на Ташкент удалось выкроить 30 % материала, надерганного из разных эпизодов.

Естественно, что съемка картины в двух городах с выездом всей группы, с восстановлением декораций должна была и обойтись дороже и сниматься вдвое дольше. Но с этим никто не считался. Главное было, чтобы торжествовал принцип. А принцип заключался в том, чтобы Ромм работал в Ташкенте.

Я до тех пор не уехал из Москвы, пока этот план не был подписан и на основании его не был отдан приказ о совместной постановке картины силами Ташкентской студии и «Мосфильма».

На «Мосфильм» я был очень обижен. Я не поехал даже разговаривать с его руководителями.

Ташкентская студия оказалась бессильной сколько-нибудь

наладить работу даже по тем немногочисленным объектам, которые ей были предоставлены. Снимали картину Волчек и Савельева, которые приехали из Алма-Аты. Жили они тут же на студии, в павильоне. Работать было очень трудно. Художником был Е. Еней, тоже приехавший из Алма-Аты. Он построил очень хорошие декорации тюрьмы, подвала.

На роли русских рабов я взял «ташкентских» актеров: Кузьмину, Зайчикова, Лисянскую и Гришу Михайлова, который играл чернявого парня. К сожалению, в картине в связи с тем, что мне по ряду причин пришлось выбросить начальный эпизод, теплушку и эпизоды на улицах немецкого городка, его роль сошла почти на нет. Он остался только в самом конце, в эпизоде пути Тани домой (встреча в дверях теплушки).

Я честно выполнил план и снял все, что мне полагалось, в том числе куски тех эпизодов, которые в Москве могли бы быть сняты за месяца полтора, в Ташкенте снимали почти полгода. Некоторых микроскопических декораций мы дожидались по месяцу.

В начале апреля 1944 года я выехал в Москву, и началась волынка с перевозом группы.

Переезд группы занял два месяца. Ведь пришлось везти не только людей, но ташкентский реквизит, костюмы, часть уже снятой мебели и даже куски некоторых декораций. Только к концу мая все наконец съехались в Москве. Но этим неприятности не кончились. Комитет отказался вызывать всю группу. Мне пришлось брать другого художника, другого звукооператора, другого гримера и т. д. Надо было, кроме того, найти актеров на роли немцев. В то время у «Мосфильма» не было транспорта, каждая группа получала машины индивидуально через Наркомат обороны. Для этого туда посылалось ходатайство с поддержкой Комитета. Всем без исключения группам были даны машины, кроме нашей. У Пырьева было три машины, у Петрова — две машины, у Савченко — одна. Но нам машину не дали. Так мы и делали всю картину без транспорта. За все время съемки ни разу ни один актер не был доставлен на студию на машине. Меня, Кузьмину и Волчека иногда привозили на съемку, если съемка начиналась раньше 9 часов. После 9 часов Головня машины уже не давал. Невероятно обидно было стоять под дождем на остановке троллейбуса после тяжелой съемки и смотреть, как мимо одна за другой проносятся машины с актерами, помрежами и администраторами соседних групп.

В то время на «Мосфильме» снимались четыре картины: «Юбилей» по Чехову (режиссер Вл. Петров), «Иван Никулин — русский матрос» (режиссер Савченко), «В шесть часов вечера

после войны» (режиссер Пырьев), и еще озвучивалась первая серия «Ивана Грозного». Нам откровенно было заявлено, что мы все будем получать в последнюю очередь.

Из декораций выстроили нам только комнаты в квартире Краусов. Декорацию немецкого лагеря рабов строить отказались. Ее пришлось снимать в ГУМе. Улицу немецкого города пришлось снимать в Ветошном ряду на фоне типично русской архитектуры 90-х годов. В связи с этим я и выбросил все эпизоды на улицах городка, сделавши картину еще более камерной.

Материал, который мы привезли из Ташкента, получил довольно резкую оценку как со стороны Комитета, так и со стороны тогдашнего художественного руководителя «Мосфильма» Александрова. Нас с Волчеком обвинили, во-первых, в формализме за то, что у нас много нижних точек; во-вторых, в беспросветной безысходности; в-третьих, в истеричности.

Должен сказать, что весь ташкентский материал полностью вошел в картину. Забавно, что на большом совещании в Доме кино Большаков в докладе специально отметил дурную формалистическую работу Волчека в картине, а ровно через полгода на тайном голосовании в Доме кино работа Волчека была признана лучшей операторской работой года.

Как бы то ни было, к октябрю мы закончили все съемки. И после того, как все остальные картины были озвучены, меня внезапно вызвал Головня, который сказал мне, что теперь все будет предоставлено мне в первую очередь и что я должен закончить картину за несколько дней. Еще до этого, в июне, у меня был с Головней разговор, в котором он просил меня поднатужиться и снять побольше метража, чтобы «Мосфильм» выполнил июньский план. Я деликатно объяснил ему, что я не считаю себя работником «Мосфильма» и, весьма возможно, уйду с этой студии по окончании картины, и что если буду снимать быстро картину, то только потому, что она нужна стране, а не потому, что она нужна «Мосфильму».

…Головня взял установку на смену большинства ведущих кадров «Мосфильма». Он считал, что у «Мосфильма» нет никаких традиций, что «Мосфильм» начинает свое существование с момента его прихода к директорскому креслу и что, по существу, первой картиной «Мосфильма» является «Кутузов». Естественно, что с такими установками было невозможно восстановить эту разрушенную студию с дырявой крышей, с пробитыми окнами, «раскулаченную» во время войны, с неналаженными цехами. ‹…› Надо было восстанавливать студию силами ее коллектива, опираться на мосфильмовский патриотизм, а не поносить его, опираться на старых мосфильмовцев, которые знают и любят

свою студию, а не собирать на студию равнодушных чужаков, начиная с режиссерских кадров и кончая всеми цеховыми кадрами.

С. Васильев в Ленинграде рассуждал правильно, и ему удалось гораздо скорее восстановить коллектив «Ленфильма».

В конце 1944 года картина была показана в большом художественном совете. Картина была принята превосходно. Члены совета по окончании просмотра встали и устроили мне овацию. Через четыре месяца картина на тайном голосовании в Доме кино заняла первое место, но на экран ее не выпустили. Прошел ноябрь, декабрь, январь, февраль, март, а картина все лежала. Война между тем близилась к концу, и вместе с продвижением наших войск к Берлину актуальность картины, ее нужность резко падали. Если бы картина снималась целиком в Москве, она вышла бы на экран в начале 1944 года. Полгода стоило мне нелепое разделение картины между Ташкентом и Москвой. Теперь еще полгода картина задерживалась в Комитете. Картина была выдвинута на Сталинскую премию, но и вопрос о Сталинской премии казался сомнительным, поскольку «Человек № 217» еще не был разрешен.

В конце марта или начале апрели 1945 года я пришел к Большакову за разъяснениями. Он сказал мне, что картина тяжелая и поэтому руководящие товарищи не хотят ее смотреть. Я предупредил Большакова, что завтра же отправлю письмо этим руководящим товарищам с жалобой на Комитет и показал ему проект письма. Назавтра картина была разрешена и вскоре выпущена на экран.

Вот и вся история картины «Человек № 217». Снимая ее, я считал, что делаю очень нужное дело. Жаль, что выпущена она была в апреле 1945 года, когда ее актуальность для нас была почти исчерпана. ‹…› Картина имела большой успех за границей, особенно в Балканских странах и во Франции.

Из актерских удач в картине мне кажется наиболее крупной удача Кузьминой. Она создала совершенно новый для себя трагический образ очень скупыми и сильными средствами. Некоторым работа Кузьминой нравится чрезвычайно (например, Эрмлеру, Раневской и многим другим людям, вкусу которых я безусловно верю). Но есть большая группа кинематографистов, которая считает работу Кузьминой несколько рассудочной, недостаточно жизненной и гибкой. Мне кажется, это объясняется тем, что мы уже привыкли к бытовой, мягко модулированной работе актера. Острая и точная актерская работа иногда нравится нам в западных картинах, но кажется неестественной в советских, особенно если это не относится к характерным или комедийным

ролям.

Кроме Кузьминой я был полностью удовлетворен великолепной работой Грайфа в роли молчаливого Курта. Он сыграл, по-моему, с безупречной силой и выразительностью. Хорошо сыграли Владиславский, Лисянская, Суханов.

Мне не удалось добиться ровного и цельного ансамбля. Может быть, сказались катастрофически сложные условия в подборе актеров и в съемке. Пожалуй, ни одну картину я не снимал в таких тяжелых условиях, как «Человек № 217». Именно на этой картине я понял, что во мне уже крепко сидит профессионал, знающий свое ремесло.

Из новых людей, с которыми мне пришлось познакомиться на картине, хочется сказать несколько слов об Араме Ильиче Хачатуряне. Музыку его я считаю блистательной. Поначалу работать с ним было не легко. Он плохо представлял себе процесс написания музыки для кинокартины. Мне пришлось дать ему гораздо больше свободы, чем обычно дается композитору. Не он писал под снятый материал, а наоборот, мы монтировали под его музыку. Но с самого начала я дал ему довольно точный секундаж кусков и схему ударных моментов. Это приходилось делать весьма приблизительно, на основании скорее ощущения ожидаемого монтажа, а не точного его знания. Легко было, конечно, ошибиться, но я почти угадал. Музыки было написано гораздо меньше, чем есть в картине. Целый ряд номеров я сам повторял многократно. Например, написан номер для карцера, а я потом повторяю его уже не как самостоятельную музыку, а как тихую фоновую для следующей сцены, связанной с карцером. Или другой пример: написана музыка для убийства Курта, затем следует сцена в спальне Краусов, где никакой музыки запланировано не было, но еще до прихода Тани я начинаю исподволь повторять ту же самую музыку таким образом, что Краусы настораживаются не оттого, что слышат, как это было в сценарии, шорох шагов или вскрики, а оттого, что до них начинает доноситься музыка убийства. С входом Тани эта музыка вновь вступает в силу. Некоторые куски я, наоборот, с самого начала пользовал как музыку фоновую, а уже потом как активную. В общем Хачатурян написал минут 15 музыки, а в картине музыка звучит 30 минут.

Араму Ильичу очень понравился этот прием, может быть, еще и потому, что я не заставил его писать огромное количество фоновой музыки, а сам выбирал ее из дублей, тем самым поддерживая работающие музыкальные куски в соседних сценах. Картина была эмоциональной, и музыка была запоминающейся.

После «Человека № 217» мы с Габриловичем написали

сценарий «Шестая колонна».[67] Сценарий имел успех в литературных кругах, но поставить его мне не удалось. Сценарий был закончен в самые последние дни войны, и со взятием Берлина в мозгах произошел такой полный переворот, что все темы, начатые во время войны, как-то стали под сомнение. Не знаю, справедливо или нет, но сценарий был отвергнут.

После этого я хотел делать «Оборону Москвы», но Комитет не разрешил мне эту тему, а предложил поставить пока комедию. Мне идея понравилась. Я написал с Минцем сценарий «Железная дорога» («Ключи счастья»).[68] Сценарий нахальный, забавный и, по-моему, невероятно смешной. Во всяком случае, когда я его читал на труппе Театра киноактера, то люди просто покатывались с хохоту. Но во время пересмотра тематического плана картина эта была снята с производства, так как сочли, что в ней неоправданная фантастика. В картине действительно в виде конферанса был показан XXI век в несколько легкомысленных, я бы сказал, тонах. Во всяком случае, с точки зрения построения комедии картина была бы забавна. Она очень своеобразна по мысли, но легкомысленная дерзость ее, пожалуй, оказалась чрезмерной для наших суровых дней.

После «Железной дороги» я вновь обратился к «Обороне Москвы». Успел сделать очень много, но тема «Оборона Москвы» неожиданно оказалась снятой с плана.

В первый раз в жизни, если не считать эпохи моей работы в Комитете, я почти два года ничего не ставил.

Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна [69]

Только великие эпохи, эпохи могучих народных движений, выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштейна создала Октябрьская революция. Он начал свою сознательную деятельность в первые годы революции. Сначала театральный художник, затем театральный режиссер, он бился в тесных рамках театра, ломал и сокрушал этот театр, в котором не мог поместиться, не мог развернуться его огромный темперамент. Эйзенштейн перемешивал театр с цирком, драму с клоунадой, натурализм с эксцентрикой. Он ломал все, что попадалось ему под руку на зрелищных подмостках, но ломал не для того, чтобы сломать, а для того, чтобы рассмотреть, что там внутри. Как большой гениальный ребенок, он разбирал на части театральное зрелище и демонстрировал его обломки видавшей виды Москве первых лет революции.

Это была бурная и короткая школа Эйзенштейна — театрального режиссера. Он сделал всего несколько постановок, каждая из которых была отрицанием предыдущей и каждая из которых была прыжком вперед — от «Мексиканца» к «Мудрецу», от «Мудреца» к «Противогазам». [70]

Какими бы эксцентрическими ни казались сегодня работы театрального Эйзенштейна, они сделали для него главное: он нашел в них элементы своего будущего кинематографа — монтаж могучих зрелищных ударов-аттракционов, внезапные переходы от драмы к острому сарказму, предельное напряжение чувства в каждом отдельном куске.

Эйзенштейн так же внезапно бросил театр, как внезапно в нем появился. Он пришел в кинематограф, нет, не пришел, а ворвался, вломился в него, как таран, и первая же картина Эйзенштейна прозвучала, как взрыв. Это была «Стачка».

До Эйзенштейна революционного кинематографа, по существу, не было. Наш кинематограф жил дореволюционными, буржуазными традициями. Можно было найти только отдельные зерна будущего в этом кинематографе.

В первой же картине Эйзенштейн с огромной смелостью новатора, с бурным темпераментом совершенно нового мышления обрушился на все элементы кинематографа, перевернул всей обнаружил основы современного кинематографического зрелища, которыми мы в известной мере живем и по сей день.

«Стачка» наполовину была продолжением работы Эйзенштейна в театре. Он так же разымал кинематограф на части, чтобы рассмотреть, что там внутри, как он разымал на части театральное зрелище. Но в «Стачке» уже была выдвинута и позитивная программа: кинематограф массовых народных движений, кинематограф смелых монтажных сопоставлений, кинематограф мысли, причем мысли чувственной, окрашенной пламенным революционным темпераментом.

Можно смело сказать, что при всем несовершенстве, при всех эксцентрических вольностях «Стачки» она заложила основу наиболее могучих течений советского социалистического киноискусства. И тем не менее, как и вся театральная деятельность Эйзенштейна, для него самого «Стачка» была только школой, только упражнением перед следующим гигантским прыжком вперед, перед той картиной, которая, как буря, пронеслась по всему миру и открыла миру искусство молодой Страны Советов.

Эйзенштейн сделал ряд великолепных картин и ряд великолепных открытий, но «Броненосец «Потемкин» был и останется главным делом его жизни. Человечество никогда не забудет этого творения, созданного как бы самой революцией. Мы не забудем ни сцены расстрела матросов, ни восстания, ни прощания с Вакулинчуком, ни Одесской лестницы, ни каменных львов.

«Броненосец «Потемкин» не только показал миру, что такое революционное искусство, он учил мир тому, что такое революционное действие. «Броненосец «Потемкин» стал знаменем всего честного, всего передового, прогрессивного, всего революционного в мире. Некоторые буржуазные критики пытаются отделить Эйзенштейна от нашей страны, от нашей революции. Это невозможно! Эйзенштейн — дитя своего народа и дитя революции своего народа.

Весь его дальнейший путь был путем революционного мыслителя в искусстве, революционера и патриота своей родины. Нелегок был его путь. Не все его картины были одинаково совершенны, новее необыкновенно значительны. Как огромные вехи стоят эти картины на пути развития советской кинематографии, отмечая рост нашего киноискусства: после «Стачки» и «Броненосца «Потемкин» — «Октябрь», «Старое и новое», «Мексика», а в звуковой период — «Александр Невский», «Иван Грозный»…

Невозможно представить себе современный советский кинематограф без того фундамента, который был заложен Сергеем Эйзенштейном.

Но картины Сергея Эйзенштейна были только одним из приложений могучей деятельности его ума. Он был крупнейший ученый-искусствовед. Но и искусствоведение было лишь одним из частных приложений того основного труда, который наполнял всю его жизнь. Эйзенштейн изучал поведение человека, и в частности поведение человека в творчестве. Его собственное поведение в творчестве тоже было для него лишь частным примером в цепи тех обобщений, к которым он постепенно приходил. Он был спорен подчас в теоретических работах, но всегда великолепно своеобразен.

Титанический, беспримерный для художника труд его жизни остался незаконченным. Но следы этого труда мы находим во всем: в его педагогике, в его теоретических статьях, в его практической деятельности режиссера.

Всякий, кто встречался хоть на несколько минут с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, немедленно и неотвратимо попадал под его обаяние. Умные, живые, насмешливые глаза под огромным лбом Сократа притягивали к себе с какой-то совершенно особенной силой. Эйзенштейн был почти всегда спокоен и почти всегда ироничен. Но ирония эта часто бывала напускной. Он взял эту манеру для того, чтобы никогда не выдавать своего волнения. Как бы тяжело ни переживал он в иные минуты свои неудачи (а они у него были так же огромны, как и удачи), вы почти никогда и ничего не могли прочесть на его лице. Он отшучивался, отбивался злыми остротами в самые сложные для него времена. Разговор с ним доставлял величайшее наслаждение. Эрудиция его поражала.

Обычно я, как и очень многие режиссеры, испрашивал у него «благословения» перед началом работы. Один раз он наотрез отказал мне в этом. Ему резко не понравился замысел картины. Он был прав, и я не стал ставить эту картину.

Эйзенштейн обладал необыкновенной способностью заставлять собеседника говорить на самые основные, глубокие темы. Он как бы вытаскивал из вас мысль, которая, может быть, дремала бы, умерла бы вовсе не вскрытой, если бы Эйзенштейн не разбудил ее.

Вот так же он разбудил и всю советскую кинематографию. Своим «Броненосцем» он первый сказал нам, сказал всему миру, кто мы и на что мы способны.

Художник-новатор [71]

Более четверти века тому назад вышла на экраны картина Пудовкина «Мать». В то время я не имел никакого отношения к кинематографу: ходил в кино, как миллионы москвичей. Стыдно сознаться — я видел картину один раз. Но до сих пор помню ее.

О «Матери» написано очень много, но для меня до сих пор существует то давнее, первое впечатление.

И прежде всего — ощущение глубоко национального характера пудовкинского творения.

Перед моими глазами чайная, какой-то не то рябой, не то слепой гармонист, трактирщик за стойкой, посетители — поразительно точно увиденные и остро подмеченные характеры. Вижу городового, судей, вижу чистые глаза Баталова, вижу Чистякова, медленно входящего к себе в дом…

Не потому, что я был молод и память была хороша, — мало ли картин просмотрел я в те годы! — но куски фильма «Мать» отложились навсегда в душе, и, может быть, решая связать свою судьбу с кинематографом, я думал именно об этой картине, которая показала могучие возможности нашего неповторимого искусства.

Пудовкин прошел блистательный тридцатилетний творческий путь. Мы можем назвать режиссеров, путь которых не менее богат превосходными удачами, и тем не менее Пудовкин занимает у нас совершенно особое место именно потому, что первые же его картины произвели переворот в умах и сердцах наших. Он был подлинным открывателем: он открыл наш советский кинематограф и первый проложил в нем дорогу тому великому искусству, которое мы называем искусством социалистического реализма.

Возьмите любую кинокартину из созданных за последующие годы десятками советских режиссеров, внимательно рассмотрите ее, и вы увидите, что чем-то она обязана Пудовкину.

Я не могу назвать другого режиссера, который сыграл бы такую роль в развитии нашего кинематографа.

Пудовкин принадлежал к великому поколению пионеров советской кинематографии, поколению ее строителей. Это сказывалось во всем до последних дней его жизни. Страстная любовь к своему искусству, огромный аналитический ум, неукротимый темперамент, жадная любознательность, беспрерывное стремление совершенствовать кинематограф, постигать его тайны, находить новые формы — вот ценнейшие свойства души пионера-открывателя, свойства, которые никогда

не покидали Пудовкина.

Он всегда кипел, он брался за каждое дело с огромной страстностью. Обсуждался ли сценарий, или способ установления тишины в павильоне, или система воспитания киноактера, Пудовкин тотчас же с каким-то почти наивным темпераментом весь без остатка отдавался предмету обсуждения. Иные даже любовно посмеивались над ним — чересчур уж он «кипятился» по всякому поводу, чересчур переживал любое событие в киноискусстве.

Он «кипятился» потому, что все, касавшееся кинематографии, волновало его так, как другого волнуют личные дела. Пудовкин ощущал кинематограф как свое глубоко личное дело. Для него не существовало незначащих, скучных или посторонних проблем в нашем искусстве: все было ему дорого, все было ему важно. Вот почему этот шестидесятилетний человек загорался, как юноша, едва только заходил разговор о чем-нибудь стоящем внимания.

Обсуждается сценарий молодого автора для молодого режиссера — и Пудовкин с жадностью набрасывается на сценарий, требует его улучшения, предлагает поправки, готов сидеть с автором ночь, готов пойти в съемочную группу, чтобы помогать, поправлять, подталкивать, — и все это бурно, горячо, как будто это его картина, как будто этот сценарий пишется для него.

Обсуждается вопрос продвижения молодых режиссеров — и Пудовкин с таким же темпераментом набрасывается на руководство студии, требует, спорит, настаивает, убеждает, словно речь идет о его, Пудовкина, судьбе, о его продвижении.

Обсуждается вопрос планирования картин — Пудовкин и здесь находит проблемы, которые беспредельно волнуют его, волнуют не меньше, чем начальника планового отдела.

С такой же страстностью отдавался Пудовкин общественной работе.

Он не был журналистом, но его корреспонденции с конгрессов мира написаны темпераментнее, чем отчеты многих опытных журналистов.

Пудовкин — один из старейших коммунистов среди нашей режиссуры; одним из первых среди нас, режиссеров, он безраздельно связал свою судьбу с партией. За несколько лет он стал крупной фигурой международного движения за мир: далеко за рубежами нашей Родины люди, узнав Пудовкина, заражались его горением, вставали в ряды борцов за мир во всем мире.

И при всем том Пудовкин сохранил в себе черты почти детской непосредственности, подчас даже наивности, и это, может быть, самое драгоценное его свойство. Образованнейший,

умнейший человек, прошедший огромную жизнь, побывавший в германском плену во время первой мировой войны, изъездивший полмира, он был беспомощен, как ребенок, в простейших бытовых вопросах и подчас, совсем как ребенок, удивлялся и огорчался, сталкиваясь с какими-нибудь неполадками этого рода.

Эта черта детской непосредственности связана с глубокой душевной чистотой Всеволода Пудовкина.

Все мы любили его, и уход его от нас — глубокая рана.

Наш советский и мировой кинематограф потерял большого человека, коммуниста, строителя новой жизни и нового искусства, человека чистого и принципиального в каждом своем слове, в каждом своем движении, художника от головы до пят.

Картины Скуйбина посвящены… [72]

Картины Скуйбина посвящены как бы одной теме. Это важный разговор о том, как бережно надо относиться к человеческой душе, как легко она ранима. В каждой картине Скуйбин словно бы предъявляет счет к человеку, словно бы говорит: «Если ты родился человеком, то тем самым ты взял на себя огромную ответственность, ибо быть человеком, настоящим человеком, не так легко, как кажется». Всем своим строем фильмы Скуйбина необыкновенно гармонируют с его личным духовным обликом…

Бывают режиссеры особенной профессиональной одаренности, с великолепным пластическим чутьем, которым доставляют наслаждение острая мизансцена, неожиданный монтаж, изысканный ритм картины.

Бывают режиссеры огромного темперамента и размаха, умеющие работать с массами людей, — режиссеры эпического склада.

Талант Скуйбина был совсем иным. Когда я думаю, что было главным в одаренности Скуйбина, что выделяло его и составляло примечательную особенность его картин, всего его творчества, — прежде всего мне хочется сказать слово *совесть*.

Скуйбин работал просто, даже очень просто. Мне кажется, его меньше всего интересовала внешняя сторона режиссуры. Картины его были скромны, но в каждой из них он ставил вопросы, которые действительно глубоко волновали его как человека. И по этим картинам можно судить о необыкновенной душевной чистоте художника…

С Володей Скуйбиным я близко познакомился в 1959 году, когда он заканчивал вторую свою картину — «Жестокость».

В это время на «Мосфильме» организовалось Третье творческое объединение, и Скуйбин вошел в него. Я уже знал, что он болен, болен тяжело и неизлечимо, и, может быть, поэтому особенно внимательно поглядел на него. Володя производил впечатление не только здорового, а просто цветущего человека: румяный, с мягким округлым лицом, крупный, какой-то очень добрый. Единственное, что меня смутило, — вялость движений. Он уже не мог крепко пожать руку.

Несчастье Скуйбина было в том, что болезнь его относилась к числу крайне редких. Может быть, поэтому медицина не очень-то занимается ею. Но симптомы ее известны. Все мы знали, что у Володи будут постепенно расслабляться мышцы, что настанет время, когда ему станет трудно ходить, а потом он уже не сможет

и говорить и держать голову, но сознание останется ясным. Голова будет работать, сердце будет биться, а человек будет постепенно, медленно умирать. Мы это знали, и знал это сам Володя.

После «Жестокости», помню, мы предложили ему отдохнуть. Он ответил, что у него нет времени, что он должен немедленно, сейчас же начать следующую картину. Он ни слова не сказал про свою болезнь, но мы хорошо поняли, что означают слова «нет времени»…

И действительно, почти сейчас же он начал работать над сценарием Тендрякова по повести «Чудотворная».

Группа уехала в долгую экспедицию, а когда она вернулась, я с трудом узнал Скуйбина — это был уже совсем другой человек. Как раз в это время я работал над сценарием «Девять дней одного года». Мы с Храбровицким строили характеры героев. Много споров вызвал образ Гусева. Нас спрашивали, типична ли такая фанатичность, такая преданность своей идее? Может ли человек, зная, что он облучен, работать вот так, как работал Гусев?

А перед нами стоял все время образ Володи Скуйбина. Гусева-физика мы писали, думая о кинорежиссере Скуйбине.

После экспедиций по картине «Чудотворная» он снимал павильоны, монтировал картину, озвучивал ее. Но он уже старался как можно реже появляться на худсоветах и вообще в объединении. Ему делалось все труднее двигаться, говорить, и он отчетливо понимал весь трагизм своего положения.

Был момент, когда у Володи мелькнула надежда. Он прослышал, что в Англии якобы лечат эту болезнь. Ему организовали поездку в Англию. Но оказалось, что и там врачи только ищут и пока ничем помочь не могут.

Никто в мире и ничем не мог облегчить состояние Скуйбина.

Но жажда творчества, жажда активной деятельности, жажда жизни, которая для Скуйбина и заключалась в творчестве, была так сильна, что он решил продолжать работу. Он ставит «Суд» — картину о совести человека. Думаю, что не преувеличу, если скажу, что работа над этим фильмом была подвигом не меньшим, чем подвиг Николая Островского.

Помню, мы собрались в объединении и размышляли о том, как же сможет этот человек, который не мог уже стоять, как сможет он вынести огромный труд создания еще одной картины. Скуйбин, вероятно, почувствовав наши колебания, через одного из своих товарищей по работе просил передать, что если мы хотим продлить ему жизнь, то есть только один способ — разрешить ему снимать фильм.

И он сделал эту картину, которую я лично не мог смотреть

без слез, потому что я, старый профессионал, хорошо знаю, что такое труд режиссера и чего стоил Скуйбину каждый кадр.

Я рассказывал Баталову все, что знал о Скуйбине. Образ Гусева в картине «Девять дней одного года» мы все рассматривали как дань памяти о прекрасном человеке, кинорежиссере Владимире Скуйбине…

Чистота видения [73]

С Германом Лавровым я познакомился случайно. Как-то мне довелось посмотреть картину «Десять шагов к востоку». На мой взгляд, в этом фильме сценарий и сюжет были много слабее, чем режиссерская и операторская изобретательность. Примитивные эпизоды оформлялись необыкновенно сложно. Это никогда не приводит к успеху, но мне понравилась дерзость молодого оператора. И когда я приступил к работе над картиной «Девять дней одного года», то в спорах о кандидатуре оператора вспомнил того, кто снимал «Десять шагов к востоку» — Германа Лаврова.

Мне очень нравилось сочетание имени и фамилии — нечто среднее между народовольцем Германом Лопатиным и народником Петром Лавровым. Почему-то я представил себе могучего человека — Герман Лопатин был необыкновенно силен и красив. Смелость операторского решения «Десяти шагов к востоку» укрепила во мне ощущение какого-то молодого задора и здоровья. Но когда ко мне пришел Герман Лавров, он, к моему изумлению, неожиданно оказался очень хрупким, худым человеком с прекрасной иронической усмешкой.

Меня покорило его отношение к собственной работе. Он ценил ее невысоко. Очень точно объяснил, почему снимал так, а не иначе, причем объяснил коротко, буквально в пяти словах. Он мне так понравился, что я без колебаний немедленно решил работать с ним над этой труднейшей и сложнейшей картиной. И хотя первые пробы, которые он снял, были не совсем удачны и хотя мои товарищи по съемочной группе были несколько напуганы моим внезапным решением, я остался верен первому впечатлению. Я глубочайшим образом убежден, что и у режиссера и у оператора среди всех прочих талантов на первом месте стоит ум, ясное сознание цели. Об изобретательности Германа Лаврова говорили «Десять шагов к востоку», о его уме — та краткая беседа, которая состоялась между нами.

Картина «Девять дней одного года» была для меня труднейшим испытанием. Я отказался в ней от многих ставших для меня привычными приемов и методов, решительно во всем я старался найти что-то новое для себя. Необходим был оператор, который не тянул бы меня назад, к уже проверенным находкам, который сумел бы каждый кадр увидеть свежим глазом, найти новое и вместе с тем простое решение, который в то же время согласился бы полностью подчинить себя режиссерскому замыслу, сложной драматургии и нелегким актерам, не теряя

выразительности и остроты.

Герман Лавров проявил великолепное мастерство и огромную смелость. Но самое главное — он сумел глубоко проникнуть в самую суть нашей картины. Несколько его находок я считаю не только блестящими, но и удивительно точными. Так, например, он обнаружил рядом с павильоном, где мы снимали, огромную пустую стену и предложил снять проход Гусева так, чтобы, кроме Гусева в черном костюме и этой белой стены, больше ничего не было видно. Этот кадр я считаю классическим по точности операторской мысли и по простоте ее выполнения. Лаврову принадлежит и идея кадров с отцом Гусева, когда он в белой рубахе сидит в конце длинного стола, сколоченного из сосновых досок. Кадры эти мы снимали в самом начале работы. Именно в них Лавров, как мне кажется, нашел очень точное выражение для кульминации мысли всей картины.

Исключительно смело снят Лавровым эпизод встречи Куликова и Лели ночью на аэродроме. Мы снимали эту сцену в Шереметьеве, где было всего четыре дуговых прибора, а в кадре — самолеты, герои, жизнь аэродрома…

Лаконичность, точность композиции, смелое использование света и тени были для меня настоящей находкой. Вообще Лавров в фильме работал тенью так же щедро, как обычно оператор работает светом. Одно из самых прекрасных свойств молодого мастера заключается в том, что он ко всему подходит исключительно творчески и не боится нарушить любые традиции.

Лавров необыкновенно терпелив и настойчив. Он может, приняв самую невероятную позу, пролежать час, а то и больше, если этого требует кадр. Когда мы снимали сцену, в которой отец Гусева, держа за руку мальчонку, стоит на рельсах, камеру нужно было установить так низко, что Лавров физически не мог смотреть в аппарат. Тогда топором вырубили углубление для Лаврова. Был холодный день. Дул сильный ветер. Лавров, весь скрючившись, лежал, упершись головой в шпалу. И эта скорченная фигура между рельсами осталась у меня в памяти как какой-то зримый, физически ощутимый символ того, что такое настоящий кинематографист.

Среди молодых операторов страны Лавров первыми же своими работами занял прочное место. Я считаю, что он представляет собой новую школу и что ему предстоит большое, прекрасное будущее.

Сейчас, после интересной работы с Василием Ордынским в картине «Большая руда», где Герман Лавров снова показал себя блестящим оператором, он работает со мной над документальным фильмом «Обыкновенный фашизм». У него

относительно скромные задачи — в основном картина монтируется из старых лент. Но он выполняет эти задачи так же изобретательно, талантливо и с такой же умной глубиной, как снимал картину «Девять дней одного года».

Фотограф-художник [74]

Прежде чем картина выйдет на экран, в кинотеатрах появляются стенды с «кадрами» будущего фильма. Появляются плакаты, которые часто скомпонованы из этих же самых «кадров». Но это не кадры — это фотографии. Их снимал не оператор фильма. Их снимал незаметный тихий человек, фотограф, который всегда следует за съемочной группой.

Это он, фотограф, снял знаменитое фото Чапаева, который стоит на тачанке, простерши вперед руку, а рядом Петька у пулемета. Эта фотография давно стала символом фильма «Чапаев», да и, пожалуй, целой эпохи советского кинематографа. По существу, в картине такого кадра нет. Эта поразительная символическая композиция сделана не оператором фильма, а фотографом группы А. Дудко.

…Когда съемка кадра закончена, сделано три, пять, семь дублей и режиссер говорит: «Хорошо, идем дальше», — и все облегченно вздыхают, потому что времени у группы всегда в обрез, вот в этот самый момент появляется фотограф. Он просит еще одну-две минуты для того, чтобы снять фотокадр, и, как правило, этих одной-двух минут как раз и нет. Нужно готовить следующий кадр, перебрасывать аппаратуру, поправлять грим, напряжение съемки уже оборвалось, фото кажется никому не нужным, директор ворчит, и тем не менее приходится снова ставить актеров в позы только что сыгранного кадра и молча, искусственно, с другой камерой для другой оптики повторять то, что сделано, а повторять не хочется.

Но фотографии нужны — для рекламы, для памяти картины. История мирового кинематографа имеет дело именно с фотографиями, а не с кадрами картины. Они — фотографии — входят в учебники и монографии.

Такова стандартная функция фотографа в группе. И не было случая, чтобы повторенный для фотоаппарата кусочек действия точно отвечал кинематографическому содержанию кадра. Это может быть хуже или лучше, но всегда по-другому.

Если на «натуре» фотограф может примоститься где-то рядом с камерой оператора и щелкать параллельно, то в павильоне это невозможно, ибо мешает синхронной записи звука. Кроме того, фотоаппарат нельзя поставить на ту же точку — лучшая точка занята кинокамерой. Следовательно, композиция, ракурс, световое решение меняются. И фотограф-профессионал, который старается повторить эффекты съемочной камеры, создает лишь слабое подобие того, что зритель видит па экране.

Но есть другая порода фотографов. Есть фотографы, которые страстно любят именно фотографию — остановившийся навсегда момент действия. Им доставляет удовольствие фиксирование рабочих моментов съемок фильма, они выискивают такие точки, с которых фотография, мгновенно запечатлевающая момент игры актеров, производит новое, более острое впечатление, чем даже кинокадр. Вместо рабского подражания камере оператора они пытаются найти специфические фотоэффекты. Работа таких фотографов бесценна.

Когда человек застывает перед фотоаппаратом, это всегда неестественно, всегда неправда. Если человек не знает, что его снимают, тогда фотография именно благодаря своей статике раскрывает психологию персонажа даже сильнее, чем ее может раскрыть кинокадр. К таким фотографам по призванию, не ремесленникам, а художникам, относится фотограф «Мосфильма» Борис Балдин, с которым я познакомился во время работы над «Обыкновенным фашизмом». Работа эта для фотографа была неблагодарной — ведь в картине нет актеров. Оставалось снимать рабочие моменты и отрабатывать фотографии, которые отбирались для картины из бесчисленных фотофондов. Но эти, казалось бы, скромные задачи Борис Балдин выполнял с подлинным вдохновением. Он проявил великолепный вкус и тонкое знание своего дела.

Передо мной лежит пачка рабочих моментов, снятых Борисом Балдиным. Некоторые из них схвачены с удивительной остротой зрения и изобретательностью. Благодаря этим снимкам я узнал что-то новое о себе самом. Мне и в голову не приходило, что у меня бывает такое выражение лица, какое заметил и запечатлел фотограф. Я гляжу сейчас на фотографию, сделанную в аппаратной, когда я наговаривал дикторский текст, и вспоминаю, как мне было трудно импровизировать, не врать, не скатываться к штампу и думать, думать, думать…

Борис Балдин сохранил острые психологические моменты работы съемочной группы. Перед вами такой момент, схваченный фотографом. Группа после многих месяцев просмотров тяжелого, мрачного материала устала до невероятности. Невозможно становилось смотреть на экран, а надо было еще смотреть и смотреть. Как раз тогда начал работать над музыкой к фильму композитор А. Карманов. Это был свежий человек, и то, что всем нам набило оскомину, воспринималось им по-иному. Борис Балдин незаметно вошел в зал, когда кончался ролик, внезапно зажег свет и снял, как мы смотрели на экран. Это была мгновенная операция, ибо ровно через полсекунды выражение лиц изменилось.

Такие фотографии, как те, что делает Б. Балдин, это своего рода память кинематографа, это его обратная, недвижная сторона. Реклама для таких фотографов отнюдь не единственная и не решающая задача. Они работают в группе как прямые участники съемочного процесса, как своего рода анализаторы его. Работа таких фотографов — это не подбирание крох с роскошного операторского стола, а особая область фотографического исследования киножизни.

Среди друзей, которых я приобрел, работая над фильмом «Обыкновенный фашизм», людей, которые два года отдали картине все силы, — свое особое, но очень нужное место занимает фотограф-художник Борис Балдин.

Размышления у подъезда кинотеатра ["Девять дней одного года"] [75]

Итак, еще один экзамен сдан. Меня не покидает ощущение, что всю свою жизнь я беспрерывно сдаю государственные экзамены. На этот раз экзамен назывался «Девять дней одного года». Я готовился к нему несколько лет. Он был особенно труден.

Совсем недавно каждая картина была событием уже по самому факту появления ее на экране. Это были времена жестокие и в своей жестокости простые. Я вспоминаю 1951 год, когда вдруг, мановением властной руки были приостановлены картины Довженко, Арнштама и многих, многих других. На всем «Мосфильме» были сохранены только три постановки: «Незабываемый 1919 год», «Композитор Глинка» и «Адмирал Ушаков». И надо же было случиться такой беде, что у Александрова повысилось кровяное давление, у Чиаурели было что-то неладно с сердцем, а я сломал себе ногу. Студия пустовала. В темных павильонах стояла гробовая тишина. Появились летучие мыши. Директорские совещания походили на утренний доклад у главного врача больницы: диспетчер сообщал о состоянии здоровья трех режиссеров. Уровень кровяного давления Александрова определял судьбу заработной платы коллектива студии.

Почему я вспомнил об этих временах, которые ушли и никогда не вернутся?…

Не нужно забывать о них. Слишком много бед принесли они кинематографу и его людям. Не только тем, кому не давали ставить картин, но и тем немногим привилегированным, которые их ставили.

Всю гибельность монопольной работы немногих признанных мастеров мы ясно ощутили, как только с кинематографа были сняты количественные ограничения и в строй вступила молодежь.

Я не хочу обижать никого из моих товарищей, ибо все мы прошли через одно и то же горнило испытаний, но грустно иногда видеть, как человек повторяет свое прошлое, — повторяет его сегодня, когда повторять его уже нельзя. Он делает картину, казалось бы, очень похожую на ту, которая когда-то принесла ему однообразно хвалебный поток рецензий, которая вошла в историю советского кинематографа. Сегодня почти такая же

картина, ну нисколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненужным анахронизмом.

Изменилось время, изменилась страна, изменился народ, изменился зритель, изменились требования к кинематографическому зрелищу, изменился и сам кинематограф. В этом молодом искусстве нельзя стоять на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в часы пик, среди бурного движения автомобилей: тут любое неподвижное тело незакономерно; надо двигаться, иначе тебя раздавят. Но иные из этих неподвижных тел считают себя чем-то вроде гранитного устоя моста во время ледохода: разбивайтесь об меня или обходите меня. А я стою, стою… Вспомним, однако, что устой называется еще «бык»…

Сумел ли я в последней своей картине угадать дыхание времени? Подслушал ли я, о чем думают люди? Волнует ли их то, что волнует меня? Понятны ли мое движение мысли, моя боль и мои радости тем миллионам людей, которые приходят в кинематограф, чтобы разделить эти мысли, эту боль и эти радости? Или люди остались равнодушными?

Вот они выходят из кинематографа. Сеанс кончился в полной тишине. Аплодисментов не было. Почему-то их не бывает после этой картины. Я не знаю, дурной это признак или хороший? Во время просмотра можно было слышать только непривычную тишину и иногда — смех…

Да, это было. Смех был там, где я хотел.

И тишина была.

Но с чем вышли, что вынесли люди? Сотни людей проходят передо мной. Они почти ничего не говорят о картине. Они молчаливы. Мне кажется, что это от волнения, но, может быть, это только кажется?

Мне нравятся лица молодежи. Как будто бы эти вот — с картиной, со мной.

Я вспоминаю все, что передумал за несколько лет, пока готовился к экзамену. Это были годы переоценки ценностей и прежде всего пересмотра всего, что сделал я сам.

Я пришел в кинематограф с убеждением, что искусство должно рассматривать человека в самые острые, «сломные» моменты его существования; с убеждением, что сильнейшая из особенностей искусства — это столкновение трагического и смешного или почти смешного, что каждый человек неповторимо странен, что в жизни его можно найти такой отрезок времени, когда он раскроется весь до дна, во всей своей удивительности.

Может быть, поэтому я начал свою режиссерскую деятельность с экранизации Мопассана, с 70-х годов прошлого столетия, с немой картины, когда уже появился звук. Мне

казалось, что необязательно знать Францию, эпоху. Я не собирался строго следовать за Мопассаном. Меня заинтересовала всечеловеческая по остроте коллизия «Пышки». Я делал картину не о французах начала 70-х годов, а о буржуазии вообще.

Но я рассматривал эту картину только как вступительное упражнение к той профессии, которой решил себя посвятить, не больше. И такое упражнение на чужом, малознакомом для меня материале казалось мне не только более легким, но даже, я бы сказал, более чистоплотным. Мне было страшновато начинать свои эксперименты на материале моих современников — людей, которые были мне и дороги, и близки, и вместе с тем не всегда понятны.

Второй моей работой должна была стать картина «Командир». Я нашел острую драматическую ситуацию: герой гражданской войны, крупный военачальник терпит сокрушительный крах — жизненный и профессиональный. Я очень любил этот сценарий. Он был отклонен, и я согласился ставить картину «Тринадцать» — о приключении отряда красноармейцев в пустыне, где до тех пор никогда не бывал. Я написал сценарий, не выезжая из Москвы, никогда в жизни не видев, что такое песок пустыни, и не ощутив на себе ее палящего жара. Это было тоже умозрительное упражнение, на этот раз на более близком мне материале.

Я продолжал мечтать о «Командире», но неожиданно получил почетнейшее и труднейшее задание: третьей моей картиной стала картина о Ленине. С этого времени началось мое существование в кинематографе в качестве мастера. А потом началось малокартинье, и осуществить намерение, с которым я пришел в кинематограф, намерение говорить о моем современнике, стало почти невозможным в те годы. Особенно невозможно для меня, потому что все мои художнические убеждения протестовали против лакировки, против пресловутой бесконфликтности, против ведомственных канонов того времени. Я не думал, да и сейчас не умею, быть бытописателем. Но даже в мечтах нельзя было поднять сколько-нибудь острую, трагическую тему современности в годы культа личности. Это понимает всякий. И начались уходы. Иногда мне везло и удавалось найти такую тему, как «Мечта». Я был в Западной Украине, видел эти меблированные комнаты, ресторанчики, людей — это был редкий случай, когда можно было рассказать о том, что я увидел и узнал, рассказать о том, что близко и больно задело и поразило меня.

В остальных же случаях приходилось искать острые сломы характеров и столкновение страстей в зарубежной жизни, приходилось рассказывать о людях, которых я знаю только по

книгам. Есть большие писатели, которые так живут всю жизнь. Например, Фейхтвангер. Он сделал исторический рассказ своим постоянным приемом. Думая о современности, он все время углублялся в прошлое.

Для кинематографа этот путь тоже не запрещен, но он резко ограничен, и чем дальше движется кинематограф вперед, тем этот путь делается все более сомнительным и боковым.

Можно рассматривать развитие кинематографа с разных позиций, но одна из них бесспорна: непосредственное наблюдение мира, прямое вторжение аппарата в жизнь делается все более и более генеральным видом кинематографического оружия.

Итак, разложив перед собой свои послевоенные картины, я с горечью убеждался в том, что круто повернул с выбранной мною самим дороги. Почти каждая из них казалась мне предметным образцом приспособления к обстоятельствам. Пусть профессионально добротного, иногда изобретательного, иногда очень удачного — насколько может быть изобретателен компромисс и удачен уход на боковую дорогу. Разумеется, я старался быть честным, но честность на чужом материале — это половина честности.

Я имею в виду мои послевоенные картины, начиная с «Русского вопроса». «Мечту» и «Человека № 217» я делал с полной убежденностью. Эти две картины при любых обстоятельствах я считаю «своими» картинами — картинами, которые были мне нужны. Я говорил в них то, что хотел сказать.

Но можно ли забыть годы и десятилетия успеха? Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шкуру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет? Да и нужно ли это?

Каждый день, — не преувеличиваю, именно каждый день несколько лет подряд я задавал себе эти вопросы и не находил на них ответа, потому что в каждой из картин, которые я сейчас так строго осудил (а года два тому назад судил еще строже, чем сегодня), — в каждой из этих картин были и существенные и принципиальные для меня стороны, от которых я отступиться не могу.

Ведь даже уход в зарубежную тематику был продиктован не боязнью говорить о современности вообще, а нежеланием говорить о современности чужим для меня языком. Я занимался Америкой, Францией, Германией, потому что там мог позволить себе развернуть органичный мне художественный прием и исследовать человека с органичных для меня позиций. Поэтому слово «приспособленчество» я хотел бы понимать не в низменном

смысле, не как конъюнктурное преследование успеха, а как своеобразный маневр, при котором я стремился сохранить те убеждения, которыми я жил и живу до сих пор. Среди всего этого потока сомнений я решил наконец определить заранее хоть некоторые вехи своего дальнейшего пути. Я принес несколько клятв, я даже произнес их как-то ночью вслух. Вот эти клятвы:

1. Отныне я буду рассказывать только о людях, которых я знаю, лично знаю.

2. Отныне я буду делать фильмы только на современном советском материале, потому что я его знаю.

3. Отныне я буду говорить только о том, что меня лично волнует как человека, как гражданина своей страны, притом как человека определенного возраста, определенного круга.

4. Отныне я буду рассчитывать на то, что среди двухсот двадцати миллионов моих сограждан найдется хоть несколько миллионов, которые думают о том же, о чем думаю я, и на том же уровне, на каком думаю я. Я буду делать картины для них.

5. Если я убежден, что исследовать человека нужно в исключительные моменты его жизни, пусть трагические, пусть граничащие с крушением, катастрофой, то я буду брать этот материал, не боясь ничего. В конце концов я советский человек, и все, что я думаю, — это мысли советского человека, и вся система моих чувств — это система чувств, воспитания Советской властью.

Казалось бы, простейшие решения, и ничего особенного во всем этом нет. Однако мне нелегко было прийти к этим решениям, они были новы для меня.

Потом у меня появился Храбровицкий. Он предложил мне делать картину о физиках-атомниках. Теперь, после этих решений, мне легко было ответить ему: я согласен при одном условии — если герой будет умирать, если мы возьмем его в момент крупнейшей катастрофы, которая сломала его жизнь пополам.

Он согласился, и мы начали работать.

И вот сейчас люди выходят из кинотеатра, я смотрю на них и думаю: прав я был или не прав? А может быть, картина была бы серьезнее и проще, если бы никакой катастрофы с Гусевым не было, если бы мы занялись исследованием характеров в гораздо более простой и лишенной всякой преднамеренности обстановке? Ответить на этот вопрос я еще не могу. Это дело будущего.

Очень может быть, что этот шаг мне еще предстоит сделать.

Мы начали работать. Оказалось, что мои простые решения требуют множества дополнительных и очень важных шагов.

Прежде всего — это драматургия. Раньше я смело шел на

отчетливо сделанную, явно выстроенную сюжетную башенку, в которой все звенья чисто притерты и подогнаны. Действие развивается логично, точно, по накатанным рельсам. Для меня законом было: все, что не имеет отношения к сюжету, — лишнее; как бы оно ни было соблазнительно, лишнее выбрасывается вон. Кинематограф, думал я, это зрелище быстротекущее, стремительное, непрерывно развивающееся. В нем сильнее всего работает сюжетная пружина, за нее и держись. Сейчас, когда я начал картину о современниках, мне пришлось вместе с моим молодым соавтором пересмотреть это положение. Мне жадно хотелось размышлять, хотелось, чтобы герои думали вслух, говорили о том, о чем хочется им, а не автору. И уже очень скоро мы пришли к тому, что стали одну за другой выбрасывать драматургические пружины. Только в самой работе я нашел формулу «картина-размышление».

Тогда мы решили выдернуть из года жизни отдельные дни, ослабить вязку этих дней, освободить героев для случайных поступков, для случайных столкновений мыслей, пусть даже не рожденных сюжетом, а лежащих как бы совершенно в стороне от него.

Разумеется, осталась главная пружина: драматизм облучения, трагическая судьба главного героя. Но во всем остальном мы постарались освободиться от традиционной вязи сюжетных положений, от многократного использования материала, от хорошо известного нам обоим профессионально-драматического инструментария, которым я ранее так широко пользовался, скажем, в картине «Убийство на улице Данте».

Я вспоминаю, как менялся в сценарии образ Куликова. Поначалу он был крепко вшит в сюжет. Любовный треугольник длился до самого финала. Такие детали, как письмо, разумеется, не пропадали даром. Написанное Лелей письмо всплывало потом в предфинальной части картины. Но по мере того, как сценарий расчищался от «драматургии», нам делалось все яснее, что у Куликова, по существу, нет характера. Это был не человек, а сюжетная функция с именем, отчеством и фамилией.

Ежели работать над «картиной-размышлением», то, разумеется, в первую очередь нужно работать над характерами. Мысли вне характера, по существу, нет.

Итак, мы стали искать характер Куликова. Мы знали только, что он — антипод Гусева, современный молодой физик, необходимый для того, чтобы спорить с Гусевым, необходимый для личного треугольника и, самое главное, необходимый как рупор определенных идей. Мы стали перебирать сотни людей, но ни один из них не влезал в шкуру Куликова.

Вспомнили о Пьере Безухове. Да, в его добродушии, кротости и доброте, в его уступчивости по отношению к жизни есть что-то нужное для Куликова. Но ведь Пьер не был бы Пьером, если бы не унаследовал от отца вспышек необузданного гнева, если бы он не был необыкновенно силен при всей своей кротости и наивности. А все это — совсем не куликовское.

Однако разговор о Пьере Безухове что-то оставил. Куликов у нас стал вдруг полным, округлым, крупным, немножко наивным, стал хорошо одеваться…

Мало!

Потом вспомнили одного физика. Он совсем не был похож на нужного нам Куликова, но начал разговор хорошей остротой:

— Знаете, что такое наука? — сказал он. — Наука — это способ удовлетворять свое любопытство за счет государства, да еще получать при этом зарплату. (Кстати, этот человек работает с утра до ночи и бесконечно предан своему делу.)

Это парадоксальное заявление, сделанное с иронической усмешечкой, показалось интересным для Куликова.

Наконец, я вспомнил Эйзенштейна. Я вспомнил этого человека с огромным лбом Сократа, с его удивительно пластическими, округлыми жестами; вспомнил сарказм, которым было пропитано буквально каждое его слово; вспомнил, что он почти никогда и ничего не говорил всерьез; вспомнил его язвительно-добродушные остроты; вспомнил, что каждую его фразу нужно было понимать двояко, ибо он всегда говорил не совсем то, что думал, или, во всяком случае, не совсем так, как думал. Разумеется, Куликов вовсе не похож на Эйзенштейна, но Эйзенштейн стал той ростовой почкой, из которой развилась фигура Куликова. Несколько дней я рассказывал Храбровицкому про Эйзенштейна, вспоминал его остроты, вспоминал разные случаи, прикладывал поведение Эйзенштейна к поступкам Куликова, но все не получалось, пока не вспомнил я еще об одном существе. Это совсем молодой человек, скорее юноша, сын довольно известного деятеля, очень благополучный, веселый, сытый. У него отличные родители, отличная квартира, он хорошо воспитан, остроумен и талантлив, поэтому добродушен и учтив, ему все сразу легко дается, и он беспредельно беззастенчив, ибо вошел в жизнь с парадного хода и считает себя ее хозяином. Очень милый барчук! Вот он-то и сформировал окончательно Куликова, в котором соединилось многое от многих людей.

А потом все отпало: Куликов стал самостоятельно шагать, самостоятельно думать, и мы уже не вспоминали ни об Эйзенштейне, ни о язвительном физике, ни о Пьере Безухове, ни о преуспевающем молодом человеке. В любом положении мы

знали, как будет говорить и что будет делать Куликов.

Я подробно рассказал о рождении образа, может быть, самого современного из героев картины, потому что как раз Куликов наиболее свободен от драматургических поворотов. Ведь он, по существу, не делает решительно ничего, — может быть, поэтому его характер удался более других.

Между тем еще несколько лет назад я думал, что характер в первую очередь определяется поступками, что характер железным образом связан с драматургией. В этой картине все наоборот!

Так, я стою и вспоминаю то, что мне пришлось проделать над собой.

Я рассказал только маленький кусочек истории сценария. Но ведь есть еще история мизансцены, есть история монтажа, есть история композиции кадра и света в картине, наконец, есть история работы с актером — все это потребовало от меня пересмотра ранее накопленного багажа.

Актер мысли — это нечто совсем иное, чем актер действия. Где найти этих актеров, которые сумели бы осторожно и неназойливо, выразительно и вместе с тем как бы небрежно развязать узелки размышлений?

Все наши актеры воспитаны одной школой. Школа эта учит, что в каждой сцене нужно найти чувственный смысл, который следует играть, который лежит под текстом. Разумеется, это верно. Когда люди сидят за столом и разговаривают, скажем, о незначительных предметах, актер должен нести лежащее под поверхностью слов чувство, он должен опереться на внутреннее действие. Но этот подводный смысл и подводное чувство, как правило, сводятся к простейшим чувственным понятиям: люблю — не люблю, хочу — не хочу, боюсь или ненавижу. А как быть, если текст сложнее, значительнее, глубже, чем чувственный подтекст? Если чувственная основа предложенной сцены настолько неопределенна, не решена самими героями, что вообще не поддается выражению словами?

Актер, привыкший раскрашивать каждое слово, снабжать его выразительным подтекстом и опирать на единое сквозное действие, как это ни странно, иной раз не обогащает, а вдруг обедняет смысл сцены. Я заметил, что сложный текст, прочтенный совершенно невыразительно, без попыток актерской трактовки, расцветки и раскраски, иной раз оказывается и умнее и глубже, чем тот же текст, грамотно раскрытый актером, ибо грамотное раскрытие делает текст однозначным, между тем как он написан со множеством смыслов. Человек говорит одно, думает другое, чувствует третье, и чувствует при этом неясно, он еще только добирается до мысли, добирается до чувства. Да ведь,

по существу, весь текст фильма есть иносказание. И, может быть, Куликов никогда бы не получился Куликовым, если бы не нашелся такой актер, как Смоктуновский, с его поразительным инстинктом.

Я заметил, что художники редко бывают справедливы и никогда не бывают объективны в своих суждениях. Вслушайтесь в высказывания художников — это всегда рабочая гипотеза. Нельзя понять мысли Козинцева, если не знать, что он собирается ставить «Гамлета»; но приложите «Гамлета» к его высказываниям, и все станет ясно. Он готовит себя к творческому акту, ему необходимо опереться на свою рабочую гипотезу.

Работая над картиной «Девять дней», я тоже слепил для себя, может быть, грубую, даже примитивную, рабочую гипотезу. Она была мне необходима для того, чтобы ограничить себя в мире и поверить в правду того, что я собирался делать. Эта рабочая гипотеза обнимала все стороны кинематографа. Я уже говорил о драматургии, добавлю, что в моей рабочей гипотезе отношение к драматургии было сформулировано очень просто: «Мне надоели картины, весь интерес которых сосредоточен на том, что будет или кто виноват».

Поговорите со зрителями, спросите любого, какую картину он видел, и он расскажет вам, что случилось. А мне уже неинтересно, что случилось. Я хочу, чтобы зритель на вопрос о картине ответил бы:

— Я познакомился с очень интересными людьми, вот такими-то и такими-то, и они говорили со мной о том-то и том-то.

Так сформулировал я в своей рабочей гипотезе решение драматургии картины. И поэтому я был счастлив, когда одна из зрительниц, участница кружка кинорецензентов на большом московском заводе, прочитала мне свою рецензию, и она начиналась теми самыми словами, о которых я мечтал:

«Когда я вышла с картины, мне казалось, что я провела полтора часа с очень умными людьми, и эти люди мучатся теми же самыми вопросами, которые мучат меня. Мне бы хотелось поговорить с Куликовым и Гусевым о современном искусстве, мне бы хотелось поговорить с Лелей о жизни».

Может быть, такая рецензия — самая большая награда для автора. Вот человек, который понял картину совсем так, как я хотел!

Моя рабочая гипотеза обнимала все стороны кинематографа в нарочито простых, топорных формулировках. По вопросу героев и среды: «Никакого быта, герои на первом плане, среда отодвинута». Вот, скажем, перед вами стол. На столе — десятки разных предметов: письма, бумага, карандаши, ручки, лампа,

очки, папиросы, бритва, чернильница, пепельница. Теперь возьмем большую лупу и приблизим ее к столу, выделим то, что нам нужно. Это будет видно в лупе крупно, отчетливо, а все остальное расплывется, уйдет. Вот так строить кадр. Главное — в лупу, вперед, ближе, крупнее. Остальное — назад, в тень, в намек.

По вопросу композиции кадра, по вопросу монтажа, по всем вопросам были приняты такие простейшие решения. Некоторые из них настолько противоречили всем моим прежним убеждениям, что я перестал читать лекции во ВГИКе. Продолжать прежний курс было невозможно, я не верил в этот курс, а для нового курса еще не было материала. Может быть, это и хорошо, что я перестал читать лекции. Я предоставил студентам больше свободы в размышлениях, помогал им, как мог, — помогал думать, — и, по-моему, они выучились неплохо сами.

Теперь я стою около подъезда кинотеатра, смотрю на выходящих зрителей, стараюсь угадать: заметили ли они то новое, над чем я бился, что давалось с таким трудом, а большей частью просто не удалось? Ну хоть кто-нибудь из них заметил?…

Один критик, умный человек, вчера сказал мне:

— Вы думаете, что сделали очень революционную, новаторскую картину? Ничего подобного! Мне нравится ваша картина, но она насквозь традиционна, в каждом кадре я узнаю Ромма. Ну что же, — добавил он, — нам нужны хорошие традиционные картины.

Вероятно, этот критик хотел немножко щелкнуть меня. Пожалуй, это ему удалось. Мне стало грустно. Столько сил, столько лет размышлений, столько борьбы с собой, а в результате традиционная картина. Я улыбнулся критику со всей доступной мне любезностью и подумал: он заметил только то, что я сохранил, но не заметил того, что я поломал в себе. Между тем главное для меня — это новое. А то, что я сохранил, должен был сохранить, оставаясь самим собою, — это играет теперь совсем другую роль, выполняет новую работу.

Но, может быть, я тоже всего-навсего опора моста, бык, который противостоит ледоходу. Ведь когда смотришь во время ледохода сверху на бегущие льдины, то начинает казаться, что льдины неподвижны и только медленно поворачиваются на месте, что бежит вперед бык-ледорез. Может быть, я вот так бегу вперед, как бык моста. Мне кажется, что я что-то вскрываю, что-то ломаю, а на самом деле стою на месте…

Интересно, как изменится моя рабочая гипотеза через год? Может быть, от нее не останется ничего?

Я начинаю думать уже не о себе. Я думаю о моих сверстниках и думаю о том молодом поколении, которое идет нам на смену.

Когда я пришел в кинематографию, мне казалось, что я могу делать все. Теперь я ясно вижу — многое мне уже недоступно и никогда не будет доступно.

Вот передо мной картина молодого режиссера. Я ясно вижу ее недостатки, вижу просчеты и промахи, но я вижу и будущее этого человека, и ряд кусков вызывает у меня восхищение. И я сразу примериваюсь — а я мог бы сделать так? Нет. Так я уже не могу. Когда-то, может быть, смог бы, а теперь уже не могу. А ведь хочется работать именно для молодых. Кинематограф — это искусство молодых. Поспевать за ним — это великий труд.

«Обыкновенный фашизм» [76]

В перерыве между двумя художественными фильмами я решил сделать фильм документальный. Я думал, что это легко. Случаи, когда режиссеры художественного кино берутся за создание документальных лент, не так уж редки. Я могу сослаться на творчество А. Довженко, С. Герасимова, Ю. Райзмана, С. Юткевича, на свой опыт.[77] Работа над документальным фильмом — школа правды, и потому тех, кто посвятил себя игровому кинематографу, время от времени тянет к точности изображения, к документальности. Впрочем, у меня не было желания изменять игровому кинематографу, которому я отдал тридцать лет жизни. Дело было в другом: меня заинтересовал материал и важность темы. Повторяю, я думал, что сделать это будет не трудно: снимать ничего не надо, и самое сложное, что есть в художественном кино — долгая и кропотливая подготовка к съемкам и сами съемки, — здесь не нужны. Напротив, думал я, здесь неисчерпаемое количество готового материала — сиди и монтируй. Но я ошибся. Оказалось, что задача, которая стала передо мной, невероятно трудна.

Почему же я все-таки взялся за эту работу?

Как-то я сидел в компании сравнительно молодых людей. Старшему из них был 31 год, младшему — двадцать три. Зашел разговор о фашизме. Зашел в связи с тем, что по телевидению передавалась международная хроника и в ней — кадры, показывающие современных фашистов: не то в Аргентине, не то западногерманских реваншистов, точно теперь не помню. И оказалось, что молодежь, родившаяся перед самой войной или незадолго до нее, понятия не имеет, что такое фашизм в самом существе своем. Война для них — далекое воспоминание детства, прошлое их отцов, война ушла куда-то очень далеко. Они, конечно, много слышали и читали о фашизме, но не всему до конца верили из того, что слышали и читали. И их удивило мое волнение, страсть, с которой я говорил о фашизме. Они не придавали большого значения фашизму, вернее сказать, они считали его мертвым, а некоторые даже склонны были полагать, что в разговоре о фашизме много преувеличений.

Примерно в это же время М. Туровская и Ю. Ханютин предложили нашему объединению на «Мосфильме» сделать документальную ленту о немецком фашизме — показать не его историю, а создать своего рода фильм-размышление, фильм-разговор со зрителем при помощи кинодокументов, старых картин — игровых и неигровых, разговор о том, как и почему в

середине XX века возникло это уродливое, чудовищнейшее и позорнейшее явление, какими способами фашизм растлевал человеческие души, где его корни, почему это явление живо и по сей день — как живут в человеческом теле метастазы рака, если вовремя не ликвидирована злокачественная опухоль. Я вспомнил десятки виденных мною фильмов, вспомнил немецкую хронику времен войны — мы стали работать.

Когда пришел к концу Художественный совет и сценарий был одобрен, нам пожимали руки.

Один сказал:

— Поздравляю!

Другой:

— Ни пуха ни пера…

Третий:

— Что еще на повестке? А то уже пятый час…

Но четвертый член худсовета, умный скептик, спросил:

— Что это вас понесло в документализм? Зачем это вам?

— Интересно, — сказал я.

Года через полтора с хвостиком, когда картина была готова, я напомнил [ему] этот разговор.

— Бывает, — сказал скептик.

В мае сорок пятого года, когда советские войска были в Берлине, какой-то наш лейтенант, а может быть, капитан, забрел в разбомбленное здание одной из канцелярий третьего рейха. Полы были пробиты, откуда-то из подвалов тянуло дымом. Офицер решил посмотреть, откуда дым, что горит.

Оказалось, что солдаты развели в подвале костер. Одни из них вспарывали стоявшие вдоль стен большие, добротные кожаные мешки и вытряхивали на бетонный пол кипы не то папок, не то альбомов; другие бросали эти папки или альбомы в огонь. То были бесчисленные фотографии Гитлера, аккуратно помеченные, все одного формата. Гитлер молодой и Гитлер уже не молодой, Гитлер в пиджаке и Гитлер в мундире, Гитлер на дипломатическом приеме и Гитлер в штабе, Гитлер с Евой Браун и Гитлер с любимой собакой, — словом, Гитлер во всех видах, во все времена и во всех обстоятельствах. Фотографии корчились и горели.

Офицер запретил огорченным солдатам жечь Гитлера, а вместо того отобрал три мешка посолиднее и приказал отправить их в Москву самолетом. Остальные мешки, разумеется, пропали: дни были горячие, дел хватало, и поставить часового для охраны мешков с Гитлером было просто немыслимо.

Летчики исполнили поручение. На один из московских

аэродромов прибыл самолет с важным грузом. Груз вскрыли и обнаружили фотографии Гитлера. Я полагаю, что начальство аэродрома не пришло в восторг: никто в Москве не хотел иметь никакого дела с Гитлером или его фотографиями. Слушать даже не хотели! В конце концов летчик, по-видимому, очень добросовестный паренек, взвалил один из мешков на спину и сам потащил его в город. Он обошел несколько учреждений, но все наотрез отказывались взять Гитлера на хранение. Уже к концу рабочего дня летчик добрался до «Мосфильма» и взмолился: «Возьмите Гитлера! Может, вам, киношникам, понадобится Гитлер. Я его из Берлина приволок!»

К чести мосфильмовцев должен сказать, что они не только взяли содержимое мешка, но даже положили его на особое хранение. Мало того, они поехали на аэродром за двумя остальными мешками, но, к сожалению, их уже успели сжечь.

Я очень благодарен и нашему офицеру из Берлина и летчику. Я полагаю, что это были хорошие и умные люди: в те грозные дни они думали о будущем, — это важное и редкое качество. Наша съемочная группа часто вспоминала их с признательностью. Мы все надеемся, что оба они благополучно здравствуют, и если, паче чаяния, им попадется на глаза этот альбом, то мы просим их посмотреть внимательно главу восьмую «О себе», — она наполовину состоит из фотографий, историю которых я рассказал. Здесь и фуражка Гитлера в фас и профиль, и торт, который ему преподнесли, и груды носков, которые ему связали, и Зигфрид, у которого Гитлер выглядывает из-под мышки, и целая серия фото, из которых видно, на каком именно месте Гитлер держал руки, и еще много любопытного. Посмотрите и третью главу: «Несколько слов об авторе». Там уникальные снимки, так сказать, начинающего Гитлера, который далеко не сразу научился держаться, как положено фюреру. Там же целая серия снимков, где Гитлер разучивает свои ораторские позы перед зеркалом, отрабатывая технику исступленного темперамента.

Разумеется, мы использовали только малую часть сохранившегося мешка. Во всех же мешках, очевидно, было собрано несколько десятков тысяч фотографий. Снимал все это один человек — некий Гоффман.

Гоффман был заурядным фотографом и дельцом. Между прочими занятиями он промышлял изготовлением порнографических открыток. В качестве помощницы, а говорят, и модели фигурировала некая девица, — ее звали Ева Браун. Однажды Гоффман обратил внимание на начинающего фюрера, познакомился с ним, пригласил его в свое ателье, и вскоре они

заключили обоюдно выгодную сделку: Гоффман уступил Гитлеру Еву Браун, а взамен получил монопольное право фотографировать Гитлера.

После прихода нацистов к власти Гоффман стал миллионером, организовал целый концерн. Портреты, открытки, альбомы отгружались вагонами. А Ева Браун поселилась в поместье Гитлера Берхтесгадене, под охраной полка отборных солдат.

Когда мы работали над «Обыкновенным фашизмом», Гоффман жил в Западной Германии и, говорят, все еще оплакивал свои кожаные мешки.

Я рассказал историю фотографий не потому, что это занимательный эпизод, — работа над любым фильмом битком набита занимательными эпизодами, — а потому, что альбом Гоффмана — это образцовый случай режиссерского везения. Ровно 20 лет лежали эти фотографии на «Мосфильме», в 50 шагах от монтажного цеха, но понадобились они только нам. И как понадобились! Как будто Гоффман работал специально для нас.

Вообще-то дела наши поначалу шли плохо. Даже очень плохо. Не будет преувеличением сказать, что «Обыкновенный фашизм» сложился в результате горестных потерь и разрушенных иллюзий. Нам предрекали катастрофу.

У меня есть правило: держаться весело и уверенно, легче тогда работается съемочной группе. Но иной раз, особенно с утра, пока не втянешься, я никак не мог убедительно изобразить бодрость. Я готовился к оптимизму заранее, по дороге на студию. По коридорам шел быстро, чтобы включиться в нужный ритм, а войдя в просмотровый зал или в монтажную, сразу, с ходу старался натянуть на физиономию, как перчатку, соответствующее выражение лица.

Закон кинематографической ответственности гласит: что бы ни случилось в картине, виноват всегда режиссер. Ему все тернии. Правда, ему же и лавры, — хоть целый веник лавров, — но это уже потом.

Случилось же со мною вот что: я не находил в огромном хранилище Госфильмофонда кадров хроники, которые были необходимы, чтобы превратить наш сценарий в похожую на него картину. А я, режиссер художественного кинематографа, привык, когда сценарий сделан, держаться его как можно ближе. Крутые повороты на ходу во время режиссуры так же рискованны, как крутые повороты на быстром ходу автомашины; может пронести, а можно и в канаве очутиться. Вот тут и возникает проблема везения и необходимость бодрого выражения лица.

Замысел сценария, предложенный Майей Туровской и Юрием

Ханютиным, талантливыми, изобретательными и отлично пишущими людьми, был интересен и своеобразен. 'Над сценарием мы работали втроем, — работали легко, дружно, без трудных споров. Разумеется, мы понимали, что нас ждут неожиданности, — в документальной картине сюрпризы неизбежны, — но полагали, что в главных чертах путь найден. С этой верой, с жадным интересом мы начали просматривать и собирать материал старой немецкой хроники, старых немецких документальных и художественных картин.

Месяца через три я начал, однако, чувствовать, что образ нашего сценария отодвигается, тонет в тумане и даже превращается в несбыточные мечтания. Не то чтобы материал Белых Столбов был плох, — совсем наоборот! — но в огромной массе лучшая его часть не укладывалась в сценарий, а тащила куда-то совсем не туда, в какую-то иную, неведомую и пока еще непонятную сторону. Для важнейших же, опорных частей сценария оставались крохи, обрезки, случайные кусочки. Я возненавидел, как злейшего врага, эти штабеля старых жестяных коробок с пленкой, — у них, оказывается, был свой характер, враждебный и своевольный.

Постараюсь перечислить важнейшие из сценарных намерений, которые оказались неосуществимыми.

Ну прежде всего это внедрение в сценарий старых немецких художественных фильмов. Сценарий опирался на них широко и разнообразно. Они должны были завязывать повествование, создавать сюжетные ходы, дополнять и даже заменять документальный материал. Соотношение искусства и жизни было одной из столбовых тем сценария.

Но, просмотревши десятка полтора картин, я понял, что это решительно невозможно. То есть, разумеется, невозможно для меня, ибо Майя Туровская, превосходно изучившая немецкую кинематографию, да и Юрий Ханютин, считали, что это не только возможно, но необходимо, более того — очень хорошо: без ряда кусков из художественных фильмов наша картина не только потеряет многое, но просто рухнет.

Все это так, и поначалу я старательно брал на заметку то отдельный кадр, то даже и целый актерский кусок. Но ежедневное сопоставление хроники с игровыми картинами начало постепенно проделывать разрушительную работу. В конце концов меня стало просто корчить от этих картин. Мимика, грим, декорации — все разоблачало фальшивое и старомодное искусство. Драматическое казалось смешным. Я не мог относиться к этому серьезно.

Я пережил жестокое разочарование, а главное, — не понимал, чем заменить то, от чего решил отказаться. Вероятно, еще

тяжелее на душе было у Туровской и Ханютина: они не были согласны со мной, а это совсем уж горько.

Стройное здание сценария закачалось. Но это был только первый удар. За ним последовал второй.

Нашим героем был маленький человек, немецкий обыватель. Сначала он колебался, не знал, к какому берегу его прибьет, — его прибивало в конце концов к фашистскому лагерю, а мы продолжали следить за тем, как он превращается в навоз для третьего рейха. Мне это нравилось. Мы так и называли его: «наш герой» — «наш герой стоит на обочине», «наш герой видит это шествие»…

Но нашего героя не оказалось. Его никто не снимал!

Потерять по дороге героя — дело нешуточное. Жаловаться, впрочем, было не на кого, разве что на немецких документалистов: они не интересовались маленьким обывателем, их больше привлекали генералы, министры, фокстрот, фюреры и спортсмены.

Третий удар: предыстория прихода Гитлера к власти занимала у нас семь глав из двадцати. Но она оказалась предельно скудной по материалу. Из разрозненных, разношерстных кусочков невозможно было собрать сильное и единое зрелище. Даже осмысленное зрелище не склеивалось.

А между тем эти главы охватывали полтора десятилетия истории Германии, здесь возникали психологические предпосылки дальнейших событий, закладывались основные темы.

Клеить из случайных обрывков, пробормотать скороговоркой добрую треть сценария значило пойти по дороге документального винегрета, то есть убить картину наповал.

Четвертый удар: следующая треть сценария, ее центральная часть, была посвящена будням третьего рейха, — именно будням, быту, людям, жизни. Сложное содержание должно было возникать в результате прямого столкновения парадного, лакированного фасада империи с подлинной действительностью. Но ее не было. Совсем не было! Не было ни скромных, ни богатых квартир, не было уличных сцен, кафе, газетных киосков, витрин, не было заводских цехов и рабочих кварталов, не было служащих и функционеров, не было школьников, студентов, домохозяек, рынков, торговцев, не было даже трамваев и пешеходов. Все это при Гитлере никого не интересовало. Мы просмотрели два миллиона метров материала — два миллиона! — и ничего не нашли.

Каждую неделю мы получали новую партию материала из Белых Столбов, и, естественно, каждую неделю рождались новые

надежды, которые тихо умирали в течение следующие семи дней. Иной раз попадались эффектные и интересные куски, но то, что мы искали, — отсутствовало. Возникала даже какая-то закономерность: если, судя по названию, документальная картинка фашистских времен обещала что-то нужное, то на поверку она оказывалась сущей чепухой. А иной раз то, что было намечено только на всякий случай, неожиданно приносило интересный и острый кусок. В конце концов было принято такое решение: смотреть все подряд, перебрать — пласт за пластом — всю немецкую часть фильмохранилища.

Это было мужественное решение. Боюсь, что за полтора года оно было выполнено только наполовину.

Немецкая хроника досталась нам в качестве трофея. Пришла она из Берлина навалом, в вагонах. Доктор Геббельс был человек аккуратный и подбирал все, что только попадало ему в руки. О степени его дотошности можно судить хотя бы по тому, что в каждом его особняке (а их было несколько) висела опись имущества, куда входили не только мебель, одежда и всевозможные кастрюли, но даже крючки, вешалки, выключатели и оконные шпингалеты. Столь же аккуратно он собирал и кино — художественное, документальное и научно-популярное. Хроника не только берлинская, но и периферийная. Документальные картины не только выпущенные на экран, но и забракованные, незаконченные, неозвученные, без названий. Если по картине давались поправки, то хранились и первый и второй варианты, а иногда попадался и третий. Это давало богатую пищу для размышлений: можно было, например, судить о вкусе доктора Геббельса или о его идейных установках, зато разобраться в материале было нелегко, а предполагаемый объем фильмофонда приводил в ужас. Разумеется, у Геббельса была когда-то картотека, а вероятно, и аннотации, — но вот это нам как раз и не досталось.

Чтобы ознакомиться с характером любой книги, достаточно бегло перелистать ее. А иной раз и перелистывать не стоит: переплет, бумага, шрифт, название — и все ясно.

Но чтобы ознакомиться с характером фильма, нужно зарядить его в аппарат и просмотреть, — никакой беглости тут не получается. А смотреть приходится до конца, иначе вы рискуете прозевать что-нибудь важное, особенно если учесть своеобразный характер нацистской кинематографии.

Был случай, когда пришла к нам картина, которая называлась «Необходимость моторизации». Ну чего можно было ждать от картины с таким названием? Мы отложили «Необходимость моторизации» на последний день недели. Но этот день все-таки

настал. В первых двух частях демонстрировались какие-то автосалоны, потом разъяснялись технические характеристики машин разных марок, а в третьей части неожиданно появился Гитлер на строительстве автострады. Представительный господин вручал ему большую лопату, потом Гитлер произносил речь и, наконец, копал этой лопатой землю под крики: «Зиг-хайль!» Если бы мы прекратили просмотр после первых эпизодов, мы не увидели бы самого занятного.

Итак, пришлось запастись терпением. Тотальная пахота киноархивной целины стала постепенно давать результаты: раза два, а то и три в месяц попадалась коробка, явно никем доселе не виданная. То, что ни один документалист не держал в руках эту коробку, устанавливалось просто: нет царапин, нет склеек и нет следов кадров, вырезанных чьей-то рукой. Обычно в такой таинственной коробке обнаруживался вариант трижды виденного блюда, но однажды мы натолкнулись на огромный, возбужденно-мрачный эпизод сожжения книг во дворе берлинского университета. Геббельс произносил речь о новой немецкой культуре на фоне пылающего костра из книг. Это было открытие! До сих пор во всех антифашистских документальных фильмах мы видели только два или три подлинных кадра горящих книг, — всего несколько секунд. Эти короткие истрепанные кадры переходили из картины в картину. Чтобы хоть немного растянуть и прояснить крошечный эпизод, режиссеры обычно подснимали крупно книгу, летящую в огонь, или сапоги эсэсовца. Но досъемки сразу выдавали себя. А здесь мы увидели полную часть, по существу, небольшой фильм: чистая пленка, отличная печать, деловитые толпы эсэсовцев и студентов, огромный костер, груды книг, их швыряют в огонь пачками, книги пылают, Геббельс ораторствует, и снова пламя, костер, горящие книги, толпа… Это производило поразительное впечатление именно потому, что было не только подлинно, но и подробно.

Разумеется, кинематографисты третьего рейха, снимая этот костер, не ставили перед собой никаких особых задач, — просто Геббельс был шефом всех шеф-операторов, а те, полагая, что маслом каши не испортишь, обсосали эпизод, как могли. Этот бесхитростный подхалимаж дал настолько выразительный результат, что сожжение книг в берлинском университете не было выпущено на экран.

Мы с самого начала готовили поездку в Польшу и ГДР, — нужно было снять Освенцим, Майданек, Бухенвальд, нужно было познакомиться с архивами и фильмотеками. Но работа в Белых Столбах затягивала нас все глубже, материал становился все необъятнее, и я откладывал решение насколько мог.

Наконец, в августе, после того как мы просмотрели примерно полмиллиона метров, я решился. Решение, как всегда, не было единогласным: в нашем деле единогласных решений не бывает. Группа была разделена пополам. У нас собрался отличный коллектив, и каждая половина могла работать вполне самостоятельно. В Москве остались Туровская, Ханютин, режиссер Лев Инденбом, звукооператоры Сергей Минервин и Борис Венгеровский и режиссеры-практиканты Савва Кулиш и Харлампий Стойчев. Они должны были продолжать работу с материалом Белых Столбов.

Кулишу, как оператору и вместе с тем будущему режиссеру, было дано еще и особое задание: он должен был снимать скрытой камерой студентов, школьников, просто прохожих, любые занятные группы молодежи или примечательные пары, например, — влюбленных. Вообще-то мысль о съемке скрытой камерой пришла поздновато, в разгаре лета, перед самой поездкой. Возникла она почти случайно и обдумывалась на ходу. Лавров, Кулиш и Стойчев были энтузиастами этого эксперимента. Скрытая камера подсматривает, ловит, — поэтому Кулиш имел право снимать все, что покажется ему интересным. Мы оба шли на риск. Я не знал, получится ли что-нибудь, а если получится, то как войдет в картину. У меня было только смутное ощущение, что хорошее и молодое необходимо для контраста с тем мрачным зрелищем, которое мы готовили.

Со мной в Польшу поехали оператор Герман Лавров, его ассистент Юра Авдеев, ассистент режиссера Сергей Линков, редактор-ассистент Израиль Цизин и директор Юзеф Рогозовский.

Мы пробыли в поездке пять недель. Эти пять недель оказались решающими. Они создали перелом в ходе картины. Они дали материал для нескольких глав нашего фильма. Мне действительно иногда везет.

Что до сомнений, мучений и поисков выхода, то душевная и умственная сумятица продолжалась в беспрерывном нарастании еще полгода. Нет, почти восемь месяцев.

Освенцим лежит в низине, в болоте. Он огромен. Бетонные крючковатые столбы с фарфоровыми изоляторами тянутся куда-то вдаль, и конец этого двойного ряда уже невидим. Когда-то на изоляторах крепилась колючая проволока, сквозь нее был пропущен ток. Теперь проволока осталась только на показательной, смотровой части лагеря, — ее содержат в порядке для экскурсантов.

Их очень много. В субботу и особенно в воскресенье идет в

Освенцим поток людей. Подъезжают автобусы, разворачиваются и сигналят машины, со станции подходят новые толпы, у ворот толкотня, ждут очереди, закусывают, разговаривают, фотографируют друг друга. За 20 лет здесь прошло столько же посетителей, сколько узников вошло в лагерь, — четыре миллиона. По-польски слово «убит» звучит так: «замордован». Четыре миллиона было замордовано в этом лагере.

Усталые гиды проводят по маршруту очередные партии. Ряды кирпичных двухэтажных казарм. Из них несколько оборудованы для осмотра: витрины, стенды, фотографии, экспонаты. За стеклом женские волосы, кофточки, чемоданы, детские горшочки, груды зубных щеток, мыльниц, кисточек для бритья. В открытой камере положены соломенные тюфяки, тюремная одежда. На стене пояснительная надпись: «В этой камере помещалось двести человек». Но лежит здесь только десяток тюфяков, и представить себе, как здесь помещалось, как лежало, как дышало двести человек, — невозможно.

Звучит привычно громкий голос гида, потом топот ног, — пошли дальше. Какой-то швед или датчанин снимает жену и сына на фоне витрины с протезами. Потом он раздвигает портативный штатив, заводит пружину автоматического затвора — и они снимаются втроем.

Последний пункт осмотра: виселица, на которой был повешен после войны комендант лагеря Хесс.

Все.

Желающие могут посмотреть кинофильм об Освенциме. Он гораздо страшнее музея. В нем собрано то, что было снято сразу после освобождения, когда остатки людей еще жили здесь, когда лагерь был таким, каким он был.

Музей — это малый Освенцим, бывшие польские казармы, образцовая часть лагеря, в которой человек мог протянуть подобие жизни довольно долго, — три-четыре месяца, иногда даже полгода. Здесь смерть не торопилась.

Но за малым Освенцимом тянется бесконечная, огромная Бжезинка, — разрушенная, взорванная, заросшая травой и полынью. Здесь люди могли только умирать.

Бжезинку понять трудно. Тут выветрилось все, выветрилась сама смерть. Гуляет ветер, шуршит сухая трава, скрипят рассохшиеся двери одноэтажных бараков, пахнет пылью нагретая платформа железнодорожной ветки, которая не ведет никуда: у нее один конец.

Мы ходили по Бжезинке несколько часов, стараясь увидеть прошлое. Здесь был крематорий, его пропускная способность — до пяти тысяч в сутки. Теперь это только глыбы взорванного

бетона. Здесь были газовые камеры. Здесь место, где людей раздевали донага. Здесь расстреливали, здесь пороли… Пусто. Тихо. Ничего не осталось… Нары в бараках наполовину разобраны. Почему-то сохранились стекла. В одном из бараков надписи на стенах. Надписи многослойны. Какие-то давно стершиеся слова, — их разобрать невозможно. Поверх них более отчетливые рисунки коричневым мелком или углем: несут миску с обедом, карикатура на надзирателя, жирная надпись углем: «Сегодня расстрела не будет». Написано по-немецки, безграмотно, на жаргоне. А рядом, карандашом: «Расстреляют». После освобождения в этом бараке жили в ожидании суда чины лагерной администрации, те, кого удалось поймать.

И, наконец, поверх всего, надписи посетителей; здесь был такой-то, из такого-то города и число. Их очень много. На одной подписи под фамилией шестизначный номер, — очевидно, лагерный. Еще одна подпись: испанское имя и лагерный номер. Кто были эти люди? Как остались в живых?

Мы пошли по железнодорожной ветке. Направо — каменные бараки. Налево — были когда-то деревянные. Они сгорели, торчат только печные трубы. Целые заросли печных труб, и где-то далеко угадывается конец.

Прошли через огромные ворота здания администрации — сквозь эти ворота вползали эшелоны смертников. Вышли на шоссе. Навстречу попался автобус. Пассажиры пили прямо из бутылок пиво и минеральную воду, громко переговаривались, смеялись. Я спросил провожатого, откуда они: было странно, что им весело, когда рядом огромное поле смерти.

— Из Освенцима, — сказал провожатый.

Он увидел мое лицо и виновато улыбнулся:

— Что делать, они молодые… Им нужно жить.

К концу дня мы приехали в маленький, чистенький городок, недалеко от лагеря, почти рядом. Пошли в ресторан ужинать.

Увидев мясо, я понял, что есть его не могу. Кто-то из наших, посмотревши на мясо, сказал нерешительно:

— Водки бы… Здесь, наверно, не подают?

Но оказалось, подают.

Майданек меньше Освенцима, и людей там убито меньше: один миллион. Лагерь построен на холме, рядом с городом Люблин. Сквозь колючую проволоку, через широкий пустырь и овраг видны домики городской окраины. Говорят, иногда ветер гнал смрадный дым от крематория в город, и жители знали: сегодня опять жгут людей.

Бараки деревянные, пропитаны антисептикой, поэтому они

темно-коричневые, почти черные. В крематории сохранились человеческие кости и пепел, торчит погнутая огромная кочерга. Погнулась она от жара печей. Три очень больших, тоже деревянных и тоже черных, склада загружены обувью — мужской, женской, детской. Все это пропитано чем-то для сохранности, ссохлось, окаменело, покрылось серым налетом, умерло. Трудно поверить, что это носили на ногах.

Но оказалось, что эта далекая, пыльная смерть кровоточит совсем близко, рядом. С нами работала польская подсобная группа. Снималась панорама вдоль склада обуви. Пожилой человек, укладчик рельсов для тележки, выравнивал шпалы.

Наш директор не говорил по-польски, а нужно было поторопить рабочего.

— Нельзя ли поскорее, — сказал он по-русски. — Время уходит. Скорее!

Потом, для понятности, очевидно, не подумавши, добавил:

— Шнелль! Шнелль!

Поляк-укладчик дернулся, как будто его ударили в лицо. Глядя на директора, поднимаясь, бледнея, он сказал:

— Я уже слыхал слово «шнелль!»

Повернулся и вышел.

Бригадир польской группы, крупный, плотный, стриженный бобриком, пояснил в тишине:

— Он был в лагере. Поляку нельзя говорить «шнелль». Я тоже был в лагере.

Лавров пошел поглядеть, что с укладчиком. Тот лежал позади барака, уткнувши лицо в траву. Потом встал, походил взад и вперед, вернулся — и вновь, молча, стал укладывать рельсы.

Мы жили какой-то удвоенной жизнью, все время в разъездах — между Освенцимом, Майданеком, Треблинкой, Варшавой… Думается, что прикосновение к лагерям нанесло нам удар, который ощущался как беспрерывная физическая боль. Мы лихорадочно спешили. Нужно было снять три лагеря. Нужно было просмотреть фильмотеку. Нужно было разыскать и пересмотреть фотографии. Нужно было успеть сделать все.

Герман Лавров — художник, который умеет думать. Ему удалось разбить ощущение холода музейной экспозиции. Медленные панорамы полны глубокой горечи. Вещественные доказательства смерти сняты с мужественной простотой.

В последний день съемки, пока Лавров ставил свой скудный и трудный свет, я — в который уже раз — прошел по коридору барака. Весь коридор был сплошь оклеен множеством маленьких фотографических карточек. Каждое лицо в трех ракурсах: фас, профиль, три четверти. Это были казенные полицейские снимки

узников Освенцима. Коридор освещен тускло, лица едва читались. Под каждой фотографией — лагерный номер. Чтобы разглядеть его — нужно подойти вплотную. Я подошел совсем близко и вдруг увидел над номером глаза женщины — меня поразил этот взгляд. В нем был страх и покорность, и еще что-то, чего я сначала не понял. Я посмотрел на фотографию рядом — это был мужчина — и опять меня поразил взгляд. В глазах была ненависть и еще что-то. Выше и ниже, справа и слева — всюду эти маленькие фото и глаза. Лица были разные и глядели по-разному, и все-таки что-то общее было в глазах у всех.

В глазах была смерть.

Лагерный фотограф привычно и быстро щелкал эти одинаковые фото, — фас, профиль, три четверти, следующий! — фас, профиль, три четверти, — следующий! Шнелль! Шнелль!.. За считанные секунды человек снимался в последний раз в жизни, он не успевал приготовиться, его гнали: «Следующий! Шнелль!» — что схватилось, то в лице, — в одном лице страх, в другом ненависть, в третьем тоска, в четвертом безумие, в пятом (это была пожилая женщина) грустный упрек, как если бы ей было стыдно за людей… Но во всех лицах, во всех глазах была смерть. Она объединила всех. Этим оклеен коридор музея.

Я попросил Сережу Линкова узнать в канцелярии: нельзя ли переснять несколько фотографий. Оказалось, что в Освенциме хранится весь фотоархив. Просмотреть десятки тысяч фотографий было уже невозможно: у нас оставался только час до отъезда. Близко вглядываясь в лица, я отмечал номера, можно было взять любые: одна печать лежала на всех.

Фотографии были пересняты и переведены на пленку. Я решил снимать их медленными наездами до самых глаз: именно так я впервые увидел эти глаза, когда подошел вплотную, чтобы разглядеть номер.

Десятки, сотни кинематографистов из множества стран были в Освенциме и снимали здесь. Но никто из них не заметил этих глаз. Да и я увидел их только в последний день, случайно.

Глаза Освенцима стали, быть может, сильнейшим эпизодом фильма. Они вошли в главу «Обыкновенный фашизм», они стали и финалом картины.

Они вошли в длинный ряд фотографий, найденных в архивах Варшавы. К этому времени мы решили широко пользоваться фотоматериалом, опираться на него наравне с кинопленкой. Мы убедились, что фотография на экране приобретает особую выразительность, она кинематографична как кинокадр. Иногда она выразительнее любого кадра. Выхваченность мгновения, его остановленность дает ей особую силу, — она будит мысль и

заставляет работать воображение.

Над фото— и киноархивами работали Линков и Цизин. Нас было мало. Каждый должен был сделать много. Линков и Цизин проделали огромный труд. Я мог только утвердить (или отвергнуть) уже найденное и отобранное ими.

Особенно нужным и важным оказался материал из польского Министерства Справедливости (по-нашему — юстиции).

Перед вами так называемый «Альбом Шмидта». На каждой странице аккуратная пометка: где снято, что снято. А вокруг тушью разрисованы виньетки. Альбом был найден в Варшаве, на квартире Шмидта, после его поспешного бегства. На первой странице — выпускной вечер в эсэсовском училище: новенькие мундиры, бокалы с вином. Затем — сам Шмидт. Далее — папа Шмидт. И мама Шмидт. Далее — домик в польском городке, где Шмидт был в командировке (подпись: «Наш дом»). Что делал Шмидт в Польше, выясняется скоро, а пока — следующая фотография: повар команды (подпись: «Наш повар»). Повар в мундире и белом колпаке. Ухмыляется. Новый сюжет — подпись: «Операция в Бохне», а на фотографии — расстрел жителей Бохни. На одной из фотографий рядом с трупами стоят эсэсовцы, крестиком помечен Шмидт. И любовно сделана виньетка. И так снимок за снимком вы видите путь Шмидта — до Волги и обратно.

Мы не использовали фотографии Шмидта, потому что польский режиссер Ежи Зярник сделал из них короткометражку, она так и называется «Альбом эсэсовца Шмидта». Короткометражку показали на одном из фестивалей, после чего в Варшаву прибыло от Шмидта письмо. Он писал, что не возражает против использования его альбома, но, поскольку теперь он, очевидно, больше не нужен, а ему дорог как память, то нельзя ли переслать альбом наложенным платежом. Адрес: Федеративная Республика Германия, такой-то город, до востребования.

Вот «Чешский альбом». Это целая серия фотографий из Освенцима: прибытие эшелона смерти, люди на платформе, селекция, старики, старухи, дети… Фотографии отлично сняты. Они вошли в наш фильм, из них смонтирован целый эпизод в главе «Обыкновенный фашизм». Автор фотографий эсэсовец, работал в зондеркоманде, участвовал в разнообразных «акциях». Снимки свои ухитрился спрятать (в лагерях специальным приказом Гиммлера строго запрещалось снимать кому бы то ни было и что бы то ни было). Незадолго до нашей поездки он умер. Вдова поехала в Прагу и предложила коллекцию чешскому телевидению. Если не ошибаюсь, она запросила 20 000 за негативы, а если будут куплены только позитивы, — то половину.

Телевидение купило позитивы и копию передало в Варшаву.

Альбом Штроппа. Это добротный, тяжелый альбом в кожаном переплете. Великолепно сработанные фото. Текст напечатан на отборной бумаге. Альбом готовился в подарок Гиммлеру в связи с его предстоящим визитом в Варшаву. Но визит был отменен. Фотографии вошли в нашу картину в главу: «Великая национальная идея в действии». Можно посмотреть, что готовил Штропп в качестве ценного подарка.

И самое важное из всего архива: личные дела эсэсовцев с приложением взятых у них любительских фотоснимков. Хранились они на груди, под мундиром. Здесь сами герои, их матери, жены, дети, и тут же — повешенные, расстрелянные, запоротые, изнасилованные, изуродованные. Много фотографий женщин, насильно раздетых догола. Выражение их лиц ужасно. Один любитель носил на груди несколько фотографий отрубленных голов и рук. Другой, в виде шутки, обнял за талию повешенную женщину, дважды снялся с ней. Третий нахлобучил на голову повешенному мужчине цилиндр. Четвертый всунул в рот мертвецу сигарету.

Таких весельчаков — множество. Фотографии лежат в одинаковых конвертиках из вощеной бумаги. Я вынимал эти фотографии из конвертиков. Некоторые невозможно уже переснять — они пожелтели, истерты руками эсэсовских друзей и приятелей. Вероятно, хохотали без устали…

В одном из архивов я увидел серию фотографий: Гиммлер на строительстве Бжезинки. Он отдает какие-то распоряжения начальнику строительства, рассматривает план. Мне сказали, что именно здесь он отдал распоряжение срочно расширить лагерь, чтобы можно было дополнительно разместить тысяч двести. Он добавил: «Скоро будет много пленных». Начальник строительства не понял: «Какие пленные? Откуда?» Гиммлер промолчал, но распоряжение подтвердил. Это было ранней весной 1941 года.

Мы отобрали из маленького, но образцового фильмохранилища Варшавской студии кинохроники нужный нам материал: разрушение Варшавы, Варшава сегодняшняя, трагедия войны и многое другое, очень важное. Группа должна была ехать прямо в Берлин, но мне необходим был хоть день роздыха. Не отдыха, а именно роздыха: вдохнуть поглубже московского суматошного воздуха после тяжкого груза впечатлений. Я улетел из Варшавы за день до отъезда группы и должен был прилететь почти без опозданий в Берлин.

День в Москве был отличный.

Бледный от волнения Савва Кулиш показал свой материал.

Снимать скрытой камерой, не имея возможности скрыться, это все равно что пытаться вилкой поймать живую рыбу. Савва все-таки поймал. Никакого укрытия у него не было, просто он поставил длиннофокусный объектив и снимал очень издалека, через улицу. Планы были поясные, а то и крупные, но люди, даже если и видели где-то там, вдали, кинокамеру, полагали, что к ним это не относится. Для такой съемки нужны не только терпение и точность, но инстинкт наблюдателя. Иначе ничего не поймаешь, все будет мимо.

Кулиш снял студентов в ожидании результатов экзамена, снял ожидания и встречи на улицах. Люди вели себя наедине с собой с такой открытой простотой, с такой живой правдивостью мысли и чувства, каких немыслимо Добиться от самых лучших актеров. Смотреть снятое скрытой камерой — необыкновенно интересно, особенно в черновом, неотобранном, неподрезанном материале. Характеры проявляются разнообразно и неожиданно в каждом движении.

Кстати, я еще в Варшаве просил польских документалистов снять влюбленных. Просьба была выполнена более чем добросовестно, но метод съемки был совсем иным, Нашли симпатичных польских девушек, в каждую из которых можно было влюбиться без памяти; нашли привлекательных современных парней; выбрали места для съемки, скомпоновали отличные кадры. Молодые люди очень похоже изображали любовь, но любви не было, — было как в кино. Материал в картину не вошел.

Я примерился к скрытой камере, решил, что это будет началом картины, и предложил Кулишу продолжить работу. К сожалению, подходила уже осень, а осенью все выглядит иначе, — темные, дымного цвета пальто, кепки, шляпы, ощущение холода.

Почти год мы делали опыты со скрытой камерой. Снимали Лавров с Авдеевым и Кулиш со Стойчевым, человеком своеобразным и неожиданным. Прежде всего после возвращения из Берлина (о нем еще скажу) Лавров снял детей, которые были мне необходимы до зарезу. Еще в сценарии я предложил начать фильм с кадра ребенка, играющего на песке на берегу моря. Этим же кадром я хотел закончить фильм. Идея была не слишком ясная и даже несколько вычурная, но мои соавторы великодушно согласились: пусть будет ребенок и море. Затевать морскую экспедицию ради этого кадра было невозможно, но ребенок продолжал мучить меня, и, отказавшись от моря, я ограничился детским садом. В конце концов Туровская и Ханютин сформулировали мою невнятную идею: «Очевидно, вы хотите установить масштаб морального отсчета: от чистоты ребенка до

фашистского нечеловека». Это было верно, но, кроме того, я искал неожиданность, хотел найти наиболее резкий удар в прямом столкновении: ребенок — убийство — ребенок — зверство — ребенок — смерть.

Лавров с мягкой добротой выбрал и снял детей. К этому времени подоспели и детские рисунки. Тема детей стала сквозной. Что до самого первого кадра — «Веселого кота», — то кота рисовал мой внук. Когда я спросил, почему кот смеется, тот ответил: «Мышь съел».

Впрочем, все это произошло много позже, а сейчас нужно было возвращаться в Берлин.

Удивительный город — Восточный Берлин. Такой же удивительный, как Западный Берлин, хотя удивительны они совсем по-разному и даже в прямо противоположном смысле. Я не собираюсь писать о двух Берлинах, о них написано много, а моя тема — берлинское фильмохранилище. Оно находится почти рядом со студией Дефа и, в сущности, недалеко от города — километрах в двадцати. В принципе есть хорошее шоссе, но пользоваться им нельзя: оно перерезано куском Западного Берлина. Поэтому нужно из гостиницы сначала поехать куда-то не туда, затем выехать на автостраду, проехать погранзаставу, где у вас проверят документы, а после сворачивать в сторону, ибо рядом — та зона, другая, западная. Свернувши в сторону, нужно долго петлять по проселкам, то мощенным клинкером, то крытым асфальтом, иногда починенным, а иногда давно не чиненным, опять сворачивать, вроде бы вернуться назад, потом направо, потом налево, проехать ряд селений и, наконец, вырвавшись на шоссе и бойко прокатив еще несколько километров, остановиться возле лесочка, где поставлен знак: «Ферботен!» Дальше ехать нельзя. Нужно вылезать из машины. Фильмохранилище находится шагах в ста по дорожке, в лесу, на той самой линии, которая разделяет две зоны. Водитель предупреждает нас: надо идти прямо, ровно («рехт унд штиль»), никуда не сворачивать («Ферботен!»), а когда увидите ворота, сразу входите: если пройдете мимо ворот, то можете попасть в «ту» зону, — будут неприятности и вообще могут и пострелять (пиф-паф!). Однажды, идя по этой дорожке, я увидел чудесный белый гриб. Я грибник, и ноги понесли меня в сторону, но раздался испуганный вопль моей немецкой ассистентки — Ирис Гузнер. Пришлось вернуться. Говорят, зайцы, куропатки и лисы отлично усвоили закон неприкосновенности границы — вокруг всего Западного Берлина, извиваясь, идет полоса, заселенная живностью. Любителей охотиться или собирать грибы что-то не находится.

Пройдя сквозь роковые ворота, вы попадете в загородный домик, где работают молодые, цветущие завидным здоровьем дамы. Глядя на этих мирных дам, трудно поверить, что люди вообще могут стрелять, тем более — Друг в друга. Боятся эти дамы только директора фильмохранилища, уважаемого профессора Фолькмана.

В этом пограничном архиве мы нашли первую речь Геббельса о тотальной войне и последнюю его речь о том же, — ту самую речь, которую Геббельс выкрикивал незадолго до краха фашистского рейха, речь, которую люди уже не слушали, ибо впервые за много лет стали думать. Назавтра мы нашли подобный же кусок — последнюю клятву фольксштурма: люди механически повторяют слова клятвы, а думают о своем, может быть, о судьбе страны, о своих собственных судьбах. Тут же крупные планы солдат — и совсем молодых и старых, но одинаково потрясенных потоком новых для них мыслей. Может быть, эти важнейшие куски так поразили потому, что нам случайно показали один за другим ряд очень близких по идее эпизодов. Они как бы говорили: нам тяжело, мы впервые пытаемся понять, что произошло.

Через год с лишним немецкие кинематографисты настойчиво спрашивали, где мы разыскали эти куски, и, узнав, что в Берлине, ахали и даже не верили.

Кроме кадров думающих немцев мы нашли еще ряд отличных эпизодов, в том числе — Гитлера в музее скульптуры и живописи, гигантские монументы Торака и, кроме того, много репродукций произведений нацистского искусства, которые всегда вызывают в зале веселый смех.

В то же время Лавров снял ряд нужных нам кадров скрытой камерой, посмотрел чудесных детей — берлинских школьников. Они собирались за полчаса, а то и за час до начала занятий, баловались, играли, болтали. Две девочки, взявшись за руки, обходили все деревья. Лавров следил за девочками сколько мог, пока не кончилась пленка.

Пора было вылетать в Москву.

Пора и подводить итоги этой статьи. Итоги, впрочем, могут оказаться объемистыми.

Прежде всего я смею заверить, что Госфильмофонд — это лучшее фильмохранилище мира с культурным, преданным делу персоналом. Но нужно уметь пользоваться материалом Белых Столбов. Нужно искать ключ к нему и не прибегать к отмычкам, не хватать наспех первый слой. Я много написал об архивах Польши и Германии, но девять десятых нашей картины — это

Белые Столбы.

Полтора года Белые Столбы давали нам все новый и новый материал до самого последнего дня работы. И до самого последнего дня мы то и дело находили еще не виденное, необычайное, интересное.

Так, например, наткнулись мы на маленький фильм «Фюрер», с пометкой «немой, I часть». Мы думали, что это какой-то давно известный вариант, но уже вступительная надпись насторожила нас: «Я снимал нашего великого фюрера начиная с 1924 года. Но еврейско-марксистские заправилы кинофирм не брали мои кадры. Ныне я преподношу их в дар национал-социалистической партии. Оператор такой-то» (не помню фамилии). Оператор был неважный, но кадры этой картины очень пригодились нам: совсем молодой Гитлер — на параде, среди первых штурмовиков, на митинге, на съемке. Все это вошло в главу третью: «Несколько слов об авторе». Что касается судьбы этой картинки, то Геббельс, принявши дар, не выпустил ее на экран: Гитлер выглядел, прямо скажем, не слишком-то солидно. Он научился держаться, как положено фюреру, только лет через пять. Картина исчезла в архиве Геббельса, никто больше ее ни видел, и мы получили ее чистенькую, целехонькую.

Таких находок было много. Однажды пришла из Белых Столбов целая картина о том, как создавался уникальный, единственный в своем роде экземпляр книги «Майн Кампф». Из этой картины сделана вторая глава.

Чем больше материала накапливалось, тем больше загадок ставила передо мной картина.

Воспитанный в убеждении, что монтаж это беспрерывное развитие (мысли, действия, чувства), я считал, что каждый следующий кадр должен непременно сообщать что-то новое, продвигать что-то дальше. Я наткнулся на фразу одного писателя, француза. Сейчас я уже не помню ни имени писателя, ни точного его выражения, но сказал он примерно вот что:

Обычно музыку пишут так: «Зеленая лампа стоит на столе, зеленая лампа стоит на столе, на столе стоит зеленая лампа, лампа стоит на столе зеленая, а потом снова — зеленая лампа стоит на столе». А Бах писал так: «Зеленая лампа стоит на столе, ибо мне нужен свет, а свет мне нужен, чтобы видеть ноты». Именно поэтому Бах гениален.

Оказалось, однако, что иногда повторение приводит к изменению качества, и, следовательно, зеленая лампа может, в конце концов, стать оранжевой. Это зависит только от вашей настойчивости.

Почти два года мы старательно выискивали и отбирали все,

что выходило из ряда, все странное, в чем-нибудь непохожее или чрезмерное, удивительное. Это было нашим рабочим принципом. Но приходилось, конечно, брать и самый обычный материал, — без него не обойдешься. Однако по мере накопления этого тривиального материала стало обнаруживаться странное его свойство: чем больше его собиралось, тем неожиданно интереснее он делался. Можно было бесхитростно склеить в очень большой, непомерно большой массе простейший набор однородных кусков, — скажем, маршей, или восторгов, или клятв и прочей фашистской обычности, — и набор этот начинал производить сильное и какое-то особенное впечатление; я не понимал, почему это так, но все мы отметили этот эффект. Может быть, само накопление материала приводило к гиперболизации и без того идиотического зрелища, а отсюда возникало новое качество, новая выразительность. Но что делать с таким потоком шествий или восторгов? Куда их девать?

Как бы то ни было, нужно было приступать к монтажу. Как раз к этому времени в группу пришла Валя Кулагина. До Кулагиной работала одна Таня Иванова, — она ведала и изображением, и фонограммой, и контратипами, и заказами, и отметками и вообще делала все за всех. Приходилось только удивляться, как хрупкая девушка выдерживала такую нагрузку.

Валя Кулагина — прекрасный монтажер и чудесный человек — сразу стала душой нашей группы. Она была полна оптимизма и душевной бодрости, а я очень нуждался и в том и в другом.

Итак, я приступил к монтажу. Оказалось, что все прежние трудности были только прелюдией. Вот теперь-то и началось подлинное мучение. Я собирал эпизоды и разбирал их обратно на куски, переставлял их десятки раз, иные главы гуляли по всей картине — то в конец, то в начало, то в первую серию, то во вторую, Материал то скапливался в плотную группу, то разбрасывался по совсем другим частям. Главное же, я еще не мог до конца объяснить, чего я ищу, чего добиваюсь,

Объяснить это в самом деле было не легко. Вот простейший пример: как обращаться с последовательностью событий. Если в кино— и фотодокументах по истории фашизма зияют бреши, которые заполнить нечем, разве что формальными отписками. Скажем, есть сожжение книг, но нет поджога рейхстага; есть Освенцим и гетто сороковых годов, но нет первых лагерей, организованных Гитлером сразу же, как только он стал канцлером; нет ни одного кадра ареста, нет разгрома компартии и социал-демократии, разгрома профсоюзов; есть первое появление Гитлера в правительстве, но нет сговора финансистов, вообще нет кадров воротил промышленности тех лет.

Как обойти эти губительные пробоины?

Было решено начисто отказаться от исторической, временной последовательности, нарушать ее повсеместно и намеренно, сугубо подчеркнуто, — бросать время то вперед, то назад, а если сложится последовательный кусок, то разбивать его непременно, чтобы зритель следил не за ходом событий, а только за сложным развитием мысли.

Одновременно необходимо было решить вопрос об эмоциональном ходе, о ритме картины. Здесь я пришел к необходимости сталкивать кадры и эпизоды так контрастно, так противоречиво, как только можно; сталкивать их неожиданно, резкими ударами. Скажем, от лирики к зверству, от зверства к гротеску (пусть это вызовет даже смех — тем лучше!); а от смеха — снова сразу к самому страшному. И так внутри каждой главы. Да и самые главы пусть возникают совершенно неожиданно и будто бы нелогично,

Третье: собирать эпизоды в большие плотные блоки, чтобы каждый эпизод был эмоциональным ударом и сгустком мысли. Собирать эпизоды по принципу монтажа немых художественных — именно художественных, а не документальных — картин. И именно немых, ибо немой советский кинематограф показал высочайшее совершенство монтажа. В первую очередь я вспомнил ход событий в «Броненосце «Потемкин»: контрастность переходов, энергичное накопление крупных планов, гиперболизацию событий. Вот так, решил я, надо строить эпизоды, но только из чисто документального материала, Правда, построить сильный эпизод, собранный из десятков кадров разношерстной хроники, снятой по чужому заданию, с прямо противоположной целью, много труднее, — но в принципе это было возможно.

В качестве макета или, скажем, эталона структурной ткани нашего фильма я избрал первую часть картины. В зале темнеет, на экране надпись «Обыкновенный фашизм», глухой звук барабана и перечень хранилищ и музеев. Зритель ждет мрачного, тревожного или страшного зрелища, но вместо этого первый же кадр вызывает неожиданную улыбку: «Веселый кот». Идут детские рисунки, дети. Затем — студенты. И ничего торжественного, величественного нет: студенты сняты скрытой камерой, они просты до предела, иногда забавны. За студентами кавалеры, ждущие своих девушек. Это вызывает смех. За кавалерами — любящие пары, женщины поправляют мужчинам галстуки. И опять смех. Затем фраза о матерях, о детях и наиболее смешные рисунки: «Моя мама самая красивая». Громкий смех в зале. Он еще звучит, когда на экране проходят два кадра: берлинский малыш и московский малыш. И тут же — выстрел. Мать с

ребенком, эсэсовец стреляет ей в спину. В зале мертвая тишина, так тихо, что не слышно дыхания людей. И сразу вслед за призраком прошлого — девочка смотрит. Это снова современность. Она старается вглядеться. Перед нею — труп другой девочки с матерью. Это снова прыжок в прошлое, в 1941 или 1942 год. Пять-шесть кадров: трупы, колючая проволока. Музей Освенцима. Снова современность. Но уже от прошлого не оторвешься, — оно за стеклом витрин музея, оно поросло травой, но оно рядом. Медленные панорамы, глухой колокол… И внезапный рев восторга, толпа — и фюрер. Он простер руку вперед, он мнит себя великим, титаном, повелителем мира, он в расцвете своей чудовищной власти.

Как видите, в первой же части применен принцип резких контрастов, стремительных перебросок во времени, неожиданных и как бы непоследовательных переходов, принцип монтажа объемных кусков, собранных в сильные, локальные группы кадров. И в первой же части экспонируются герои фильма: человек — толпа — фюрер. Тем самым задается и идейная концепция, которая была подсказана материалом, а не только методом монтажа.

Если бы я сумел во всей картине выдержать этот характер монтажа — резкого, неожиданного, ритмически разнообразного, если бы у меня хватило сил довести все 14 частей до точности первой части и главы «Обыкновенный фашизм», — наш фильм был бы лучше. А сейчас я могу только досадовать на себя, вспоминая приблизительные куски, лишние кадры, вялые переходы и многое другое недодуманное, недовычищенное…

Теперь, разумеется, все стало ясно и так просто: бери и делай. Но тогда я искал, спотыкался и падал, переставлял и перекраивал.

Обычно, приходя утром в монтажную, я приносил уже намеченное новое решение. Утро начиналось не с продолжения начатой накануне монтажной работы, а с перестройки сделанного. Вечер для меня — это время идей. Утро — время сомнений. Идеи неожиданно выскакивали в самое неподходящее время, когда человек уже принял снотворное, разделся, лег, погасил свет и решил спать. В эту самую минуту, когда глаза уже вот-вот сомкнутся, возникал ясно видимый новый монтажный ход. В полудреме он казался великолепным. Приходилось вскакивать, зажигать свет и наспех записывать несколько фраз. Затем я снова ложился спать и, едва задремавши, вскакивал от нового ослепительного прозрения. И так раза три, а то и четыре. Последнюю придумку я записывал уже в темноте, на папиросной коробке (карандаш всегда лежал рядом). Утром я рассматривал

эти каракули, расшифровывал и спокойно проверял. Некоторые оказывались при утреннем свете полной чепухой, а иные и на самом деле шли в работу. Самыми удачными были, пожалуй, последние, совсем уже сонные находки в темноте. Очевидно, в этом полусознании приходило то единственное мгновение, когда мозг растормаживается, привычные представления смещаются, а внутренняя работа мысли, которая не прекращается у человека, — выплывает наружу, освобожденная дремотой. Как бы то ни было, эти ночные находки двигали дело вперед, складывали монтажный стиль и общий строй и, во всяком случае, давали утром немедленный задел работы.

В противоположность большинству режиссеров я не боюсь показывать съемочной группе еще не готовый материал. Рабочие советы, скептические замечания или даже резкое неприятие эпизодов, частей или отдельных кадров — помогают в поисках. Пудовкин как-то сказал мне: «Не бойся критики, не бойся даже брани. Конечно, это всегда неприятно, а ты думай не о том, что тебя ругают несправедливо, а думай, в чем причина несправедливости. Бывает, что эпизод не нравится, а он просто стоит не на месте или нужно его подготовить по-другому». Должен сказать, что Пудовкин действительно не обижался, даже как будто радовался при самых резких отзывах.

Я следовал этому правилу, как мог. Споры у нас доходили иной раз до крайностей, когда казалось, что нет никаких точек соприкосновения. Но я вспоминал Пудовкина, — и это помогало.

И все-таки сценарий жил.

Я убивал его, как мог, я калечил авторов и ломал сценарию кости, я выдумывал новые главы и с корнем вырывал прежние, — но что-то очень важное, принципиальное оставалось и вырастало даже тогда, когда отыскивались вроде бы совсем новые пути. Прежде всего, осталась генеральная задумка: сделать картину не историческую, а психологическую, подчинить все частные решения единой задаче, которую можно определить так: анализ фашизма. Именно анализ, а не изложение фактов, размышление, а не комментарий.

Отрицая почти каждый из элементов сценария, я оставался в русле той общей направленности, которая двинула нашу работу и продолжала исподволь диктовать направление поисков. Вероятно, это правильный или, вернее, один из правильных методов работы над документальным фильмом. Сценарий — это компас. Вы искали путь в Индию, а пришли в Америку. Но путь был намечен по компасу. Компас всегда должен быть при вас.

Едва эпизод кончен, его уже требовали в соседнюю

монтажную: делать звук. Работа со звуком была мозаичной и требовала адского терпения. Эпизод собран из пятидесяти разных кадров — в одном кадре музыка, в другом — шум, в третьем — голос немецкого диктора, в четвертом — чья-то речь или вопли толпы. Нужно было находить новые шумы, новые акценты, клеить из кусков цельную и выразительную фонограмму. Сергей Минервин и Борис Венгеровский были не только мастерами, но художниками звука. У Венгеровского феноменальная память, он помнит каждый кадр любой виденной им картины. Кроме того, он страстный документалист. Минервин работал как затворник. Целыми днями он колдовал у себя в монтажной с Таней Ивановой, проявлял чудеса изобретательности, а потом неожиданно приходил с готовой фонограммой целой части, — и не с одной фонограммой, а с целым рядом вариантов. Так, однажды он показал великолепную по смелости звука, по глубине мысли, по силе чувства, по ритму главу «Обыкновенный фашизм». Лихая немецкая солдатская песня вдруг прерывалась треском барабанов, и снова эта лихая песенка, а на экране повешенные, замученные, запоротые, застреленные… Именно звук сделал главу лучшей в картине.

Пришло время дикторского текста. Трудное время. От текста требуется многое, а подступиться нелегко. Обсуждали разные варианты: может, это будет спор о фашизме? Может быть, два диктора? Я все тянул, не мог решиться, а пока, на рабочих просмотрах, объяснял эпизоды устно, как придет в голову, и каждый раз по-разному. Без объяснений невозможно: картина сложная, без текста просто ничего не понять. Нужна ведь еще и мысль, и философия фильма. Однажды я проговорил так всю первую серию — для своей группы. А затем — снова, для Худсовета, уже немножко по-другому. Я старался говорить так, как будто вижу эпизоды впервые, как будто и самые мысли возникают тут же, во время просмотра. Интонация приходила сама, особенно если в зале сидели свежие зрители, — тогда мне легко было беседовать с ними, рассказывать им, обращать их внимание на примечательный кадр. Мне стали советовать, чтобы я сам стал диктором и говорил бы то же самое. Однако то же самое повторить не так-то легко. Я попробовал записаться начерно, прямо в монтажной. Потом — в просмотровом зале. Текст на бумаге я не писал, а говорил как придется. Если заранее написать, то появляется актерская манера и холодок чтения. К моему голосу и манере привыкли. Привыкли и к содержанию текста. Решено было так и сопровождать картину, как я «проговорил» ее для Худсовета. Я решил импровизировать текст, каждый раз чуть-чуть меняя его. И это было самое трудное.

Каждая часть отнимала целый день работы. Озвучивал я большими кусками — минут по пяти, а то и больше. Ошибался, сбивался, терял темп или мысль, или так уставал, что мне все делалось скучно, безразлично и даже тошно. Однажды Туровская, зайдя в павильон озвучания, увидела, как я в одних носках (чтобы не скрипели ботинки) пытаюсь заново, по-свежему, в седьмой раз сказать какую-то главу новыми словами. Вероятно, зрелище моих мук было достаточно печально. Во всяком случае, Туровская даже заплакала от сострадания. Это было очень трогательно и по-женски.

А потом картина была закончена.

Я оказался все-таки везучим.

Больше всего мне повезло со съемочной группой. У нас подобралась действительно великолепная творческая команда. И не было ни одного запасного: все работали как игроки основного состава. О некоторых участниках нашей команды я писал по ходу статьи, о других не пришлось. Это несправедливо.

Начну с Майи Туровской и Юрия Ханютина. Правда, о них я уже писал, но для авторов можно сделать и исключение. Типичные бомбардиры. Забили ряд голов. Недостаток у них только один: иногда бьют не по воротам, а по капитану команды. Впрочем, увечий не было.

Далее — Эрнст Генри. Имя его хорошо известно. Этот глубокий, умный и тонкий человек был нашим консультантом. Как положено консультанту, работал на подаче. Мячи подавал точно. Спасибо ему за помощь.

Лев Аронович Инденбом — режиссер, начальник нашего штаба. Этим сказано все. По существу, он, а не я вел картину, он, а не я руководил творческим процессом. Вдобавок — он скептик, правдолюб, человек прямой до резкости. За ним как за каменной стеной. Футбольные термины с ним как-то не вяжутся. Вратарь? Распределитель мячей? Но он был и тренером для молодежной части команды.

Харлампий Стойчев, режиссер-практикант, болгарин. Обладает неукротимой фантазией. Вместе с Лавровым и Кулишом образовал тройку нападающих, заняв крайне левый фланг в этой триаде нарушителей спокойствия и традиций. В поисках остро современных форм иной раз бьет по собственным воротам.

Борис Балдин (фотограф) и Виктор Жанов (оператор комбинированных съемок). Верные и точные защитники. Это они превратили малюсенькие фотографии в превосходные кадры. Работать с ними было чистым удовольствием.

Израиль Цизин — редактор. Полузащитник нападающего

стиля. Иногда превращается во вратаря. В общем — универсал: советчик, ассистент, организатор, изыскатель материала. Это он «просадил» кипы стенограмм застольных бесед Гитлера и выудил великолепные цитаты для нашего фильма.

И, наконец, Сергей Липков и Константин Осин, ассистенты, работали как черти, притом как очень интеллигентные черти. Стоили любого режиссера. Впрочем, оба они уже режиссеры.

Посчитайте их, прибавьте тех, о которых я писал выше, и должно получиться тринадцать.

А если у вас получится больше, то тем хуже для вас. У меня всегда получается тринадцать.

Два года работал я над этим фильмом. Я делал его для советского зрителя. Но очень важно для меня было знать, как примет картину зритель немецкий. Поэтому, как только картина была закончена, я согласился представить ее на Лейпцигском фестивале документальных фильмов.[78] На этом фестивале была многочисленная делегация из Западной Германии — 150 человек.

Двухчасовая картина, которая рассказывает об эпохе нацизма в Германии, впервые была представлена немецкому зрителю. Разумеется, я очень волновался.

Лейпцигский фестиваль открылся 13 числа, и просмотр состоялся вечером 13-го ноября.

Меня торопливо вывели в боковую ложу, и ждали, что, как всегда, когда начинаются заключительные надписи, люди начнут вставать, выходить или аплодировать. Но в зале было полное молчание… Тысячи человек сидели на местах… и молчали. Я не понимал, что означает это молчание.

Это был первый массовый просмотр картины за рубежом. Кончились надписи, переводчик объявил конец картины: «Шлюс». Медленно зажегся свет, закрылся занавес. Тысячи человек молчали. Я стоял в ложе и старался понять, что происходит. А происходило то, чего я так хотел добиться, — люди думали. Они думали еще минуту после того, как зажегся свет. Но для режиссера картины такая минута кажется годом.

Потом раздались первые несмелые аплодисменты, потом кто-то заметил меня. Весь зал встал, и мне устроили овацию.

Трудно передать, что должен пережить советский режиссер — представитель страны, которая так пострадала от фашизма, когда ему аплодируют тысячи зрителей-немцев.

Я не певец, и не актер, и даже не театральный режиссер, я не умею раскланиваться. Овация была такой долгой, что я наконец заметил, что стою в позе индийского йога, сложив ладони прямо перед лицом и не зная, что делать в таких случаях.

Назавтра мне уже было сделано предложение на прокат фильма в ФРГ, предложения от кинофирм и телевизионных компаний. Что до ГДР, то она приобрела картину еще до фестиваля.

Таким образом, обе половины Германии согласились со мной, согласились с замыслом картины.

Меня многие спрашивали, почему я взялся за эту картину и почему я сделал ее на документальном материале, а не с актерами. Я сделал ее на документальном материале для того, чтобы никто не мог обвинить меня в вымысле. Документы иногда кричат сильнее, чем самый лучший актер.

Документ есть правда. В таких вещах нужно рассказывать правду. Никакое воображение не может сравниться, по-моему, с фотографиями. Может быть, я не прав, но я так решил.

А взялся я делать эту картину потому, что это не история, это живет и сегодня.

На одном из первых просмотров картины в Москве пожилая женщина узнала на экране своего мужа, судьба которого ей была неизвестна. Она получила во время войны сообщение о его смерти. И вот среди жертв Освенцима его узнала.

То же самое произошло в Германии. Во время демонстрации картины одна из зрительниц узнала своего мужа. Среди фотографий подпольщиков, антифашистов, погибших в годы третьего рейха.

Двадцать лет прошло со времени третьего рейха, но кровавые рубцы на теле человечества не зажили. Историю нельзя перечеркнуть, она остается живой.

В январе 1964 года я был в Париже, где проходила ретроспекция моих фильмов. Однажды я сидел в гостях у одного французского режиссера. За столом кроме его жены была еще одна супружеская чета — пожилые люди, ученые. В комнате было крайне жарко, и хозяин предложил всем снять пиджаки. Мы сняли пиджаки, и пожилая гостья (на ней был черный костюм), поколебавшись, тоже сняла свой жакет и осталась в кофточке с короткими рукавами. Тут я увидел у нее на руке вытатуированный номер концлагеря. Я пытался не глядеть на этот номер, чтобы не смущать гостью. Но сыновья режиссера, очень воспитанные милые мальчики (они как раз в эту минуту вошли в комнату, чтобы попрощаться с нами, — они уходили в кино), заметив номер, замерли. Они не понимали, что это такое. Старший шепотом спросил что-то у матери. Родители посовещались, а потом было решено рассказать детям, что это такое.

И вот гостья, шестидесятилетняя, спокойная, добрая

женщина, ученая, попыталась рассказать детям, что такое концлагерь, для чего он и что там делали с людьми.

Я, со своей стороны, видел, что дети этого понять не могут. Они смотрели серьезно, глаза их были широко раскрыты. Им казалось это, вероятно, какой-то страшной сказкой давно прошедших времен. Но ведь им говорил живой человек, человек, на коже которого стоит номер.

Однажды вечером мы сидели в обществе польских журналистов и писателей в кафе. За столом среди нас была веселая немолодая женщина — известная польская писательница — автор юмористических рассказов. Мне тихонько сказали, что она провела год в Освенциме и чудом осталась жива.

Я решил поговорить с ней об Освенциме. Но как только она услышала слово «Освенцим», на моих глазах с ней произошло что-то не поддающееся описанию. В одно мгновение она стала совершенно другой — другие глаза, другое лицо. Мне стало страшно. Но, собравшись с духом, она сказала: «Хорошо, я поговорю с вами об Освенциме, только не сейчас. Завтра или послезавтра».

Этот разговор состоялся.

Я много читал об Освенциме. Но трудно представить себе что-либо более тяжелое, чем этот разговор с человеком, который пережил Освенцим. Ни перо, ни бумага не могут передать то, что чувствовали мы и что рассказывала она.

Я делал эту картину для советской молодежи. Я заметил, что молодежь, выросшая после войны, плохо представляет себе, что такое война и что такое фашизм. Плохо знает, иногда и не хочет знать. Я делал картину для них.

У нас принято писать письма режиссеру и актерам. Обычно после картины я получаю сотни, а то и тысячи писем. Так вот по картине «Обыкновенный фашизм» первое письмо, которое я получил от зрителей, было письмо от девочки, ученицы 10-го класса. Эта 16-летняя девочка пишет:

«Трудно сказать, что эта картина мне понравилась или не понравилась. Мне кажется, что я за эти два часа стала взрослее. Обычно я рассказываю содержание картин, которые видела, моим родным или подругам, но на этот раз я не могла ничего рассказать. Я думала целый день, думала даже ночью.

Мне кажется, что я буду помнить эту картину всю жизнь».

Для меня очень дорого, что такое письмо пришло первым, что первой на картину откликнулась именно девочка, родившаяся уже после войны.

Потом я показывал картину студентам, молодым ученым, рабочим, но первое письмо остается первым. Я понял, что картина

здесь, в нашей стране, будет нужна.

В Германии мне говорили почти то же самое, что говорили в Москве, ибо мы постарались не смешать в одну кучу германский народ и гитлеризм.

Все остается людям
Последнее интервью М. И. Ромма корреспондентам «Литературной газеты» во время съемок фильма «Мир сегодня» [79]

— *Что привлекло особое внимание съемочной группы?*

— Я хорошо представлял, что обстановка в мире чрезвычайно сложна. Но она оказалась даже сложнее, чем я думал.

Очень сильное и противоречивое впечатление у меня осталось от посещения университета Нантер.

Нантер — один из филиалов Сорбонны, но он совсем не похож на это многовековое святилище науки. Стеклянно-бетонные громады Нантера разбросаны на огромном унылом пустыре, далеко за городом — факультеты, общежития, спортклуб, столовая. Самый большой факультет — филологический, там числятся двадцать тысяч студентов, но посещает лекции около 8 тысяч. Каждый окончивший школу может стать студентом — достаточно заявления.

Интересная картина предстала перед нами, когда мы, поднявшись по ступенькам в здание филологического факультета, попали в просторный высоки і коридор. Одна из стен его стеклянная, другая оштукатуренная. Обе стены испещрены написанными от руки черной и красной краской лозунгами, призывами, заклеены плакатами, листовками разных политических партий и направлений. Лозунг наклеивается на лозунг. Можно было бы произвести раскопки, открывая в этих напластованиях этапы идейной борьбы студентов. Лозунги даже на полу — они нанесены несмываемой краской.

Мы снимали в этом коридоре, брали короткие интервью, беседовали со студентами у костров, которые те разжигают под вечер тут же, на кафельном полу. Сидя на корточках, они подбрасывали в огонь газеты и старые плакаты.

Мы задавали нейтральные, отнюдь не политического характера вопросы. Например: «Что вы читаете помимо обязательной программы?» Если человек не отказывался отвечать, то обычно говорил: «Прежде всего политическую литературу». Часто беседа кончалась так: «Главное — социальное переустройство общества. Все остальное — потом».

Студенты самые разные. Многие носят бороды и длинные

волосы. Иные ходят в тулупах мехом наружу. Но это не столько дань моде, сколько своеобразная форма протеста против респектабельности буржуазного общества потребления. Студенчество самим своим видом заявляет: для нас это общество, его устои — не идеал. А вообще-то студенты носят то, что подешевле: денег мало, а борода растет бесплатно.

Нас предупреждали о рискованности поездки в Нантер. Среди студентов много участников майских событий 1968 года. Бои были нешуточные: одна из аудиторий, например, почти начисто разрушена и до сих пор не восстановлена. Некоторые студенты еще скрываются от полиции, избегают хроникеров и работников телевидения. Очевидно, по документальным кадрам их можно опознать. Нас специально предупреждали: в перерывах между съемками не держите камеры на плече — были случаи, когда студенты разбивали аппаратуру. У нас тоже были довольно острые моменты, когда плотная толпа окружала съемочную группу и наш оператор Герман Лавров прижимал камеру к груди. Многие студенты при виде камеры закрывали лицо газетой, отворачивались и быстро уходили. Но в общем к нам относились хорошо. Только вот один студент очень докучал нам. Этому «студенту», как мы узнали, 82 года — да, именно столько. Он прекрасно говорит по-русски, называют его Колей. Восьмидесятидвухлетний Коля все время вертелся около нас, мешая нам, задавал явно провокационные вопросы, выкрикивал какие-то протесты. Наши операторы нашли наконец способ удалять Колю из кадра: они направляли на него камеры. Тот сразу закрывал лицо руками и убегал.

В известной мере нам удавалось снимать в Нантере потому, что нам помогали студенты из «русского кружка». Мы познакомились с ними на просмотре фильма Эйзенштейна «Генеральная линия». Я рассказывал им об Эйзенштейне, и они обещали, что будут дежурить около наших камер.

Я всматривался в лица студентов, стараясь угадать их будущее. Для меня самым важным было то, что эта нарастающая сила направлена против капитализма, против общества потребления. Сейчас в студенчестве очевиден разброд, но рядом с самыми различными экстремами мы видим собранных, убежденных и очень верно мыслящих людей. Кстати, среди французских студентов много коммунистов.

— Михаил Ильич, какие проблемы современного мира затрагиваются в вашем фильме?

— «Мир сегодня» — этой газетной рубрикой объединяется ряд задуманных нами фильмов. Над одним из них работает

сейчас наш коллектив.

— Объединяет ли что-нибудь этот фильм с предыдущим вашим фильмом «Обыкновенный фашизм»?

— Безусловно, и многое. Прежде всего — внутренняя связь и общая идея: человек, человечество и уродливые явления современного западного мира.

В «Обыкновенном фашизме» нас особенно интересовали явления массового психоза, разрушение моральных норм. Все это тесно связано с политической рекламой, с тотальной, организованной обработкой человека.

Массовые психозы — опасное явление в капиталистическом обществе XX века. В истерически возбужденной толпе человек перестает быть человеком. Массовая истерика разрушает мысль, парализует сознание. Иногда психозы носят как бы безобидный характер — ну, скажем, полумиллионная возбужденная толпа поклонников какого-нибудь джазового певца. Но когда эти поклонники начинают громить все вокруг, когда женщины, рыдая от восторга, ломают руки, рвут на себе волосы и мечутся, не находя выхода чувственному возбуждению, это производит страшноватое впечатление. А где-то рядом то и дело возникают новые «живые боги» и «пророки буржуазного мира». Это всегда идет в одной упряжке: «живой бог» и миллионная толпа, потерявшая способность мыслить.

— Именно над этой проблемой вы сейчас работаете?

— Я не хотел бы подробно говорить о нашем ближайшем фильме. Ведь мы задумали цикл картин, и речь идет об общем замысле цикла.

У нашего века есть свои парадоксы. Собственно, эта тема была начата еще в «Девяти днях одного года». Не только расщепление атома, но каждое открытие имеет оборотную сторону.

— Михаил Ильич, но ведь научно-технический прогресс — это и рост культуры, и неведомые прежде возможности массового образования, развития интеллекта?

— Да, но буржуазное потребительское общество прежде всего в массе выбрасывает ширпотреб, суррогаты культуры. Художники, писатели, кинематографисты Запада остро переживают духовный кризис: одни ищут выход из идеологического тупика, другие забредают в очень странные переулки. В этом убедил меня разговор с режиссером Жан-Люком Годаром.

Вокруг него всегда кипели споры. Картины его широко

известны за пределами Франции. Узнав, что его последняя картина будет демонстрироваться любителям кино… в музее современной живописи, мы решили попросить у Годара разрешение посмотреть картину и, может быть, частично снять дискуссию. Годар сказал, что он хочет сначала побеседовать со мной.

Встреча состоялась в маленьком кинематографическом бюро Годара. Он чертил какой-то график, и я решил, что он устанавливает ритм будущей картины, как это делали некоторые режиссеры в 20-е годы. Вот наш разговор в сокращенном варианте.

— Г-н Годар, я знаю, что вы сняли новую картину для итальянского телевидения. Я видел ваши прежние работы, и хотелось бы вместе с моей группой посмотреть новую и присутствовать на дискуссии. Обещаем, что мы будем держаться незаметно, не вмешиваться в ход дискуссии. Меня интересуют прежде всего общая атмосфера, лица, их выражение.

— Г-н Ромм, — довольно строго ответил Годар, — меня насторожило ваше заявление. Вы сказали, что не будете вмешиваться в ход дискуссии, а собираетесь наблюдать за лицами. Это типично для ревизиониста.

Я раньше тоже любил наблюдать за лицами, но теперь меня интересует сущность. Настоящего революционера лица не должны интересовать. Я, например, не могу полюбить самую красивую женщину, если ее убеждения не совпадают с моими…

Я постарался сдержать улыбку и решил выслушать Годара до конца. В это время вошел помощник Годара, юноша лет двадцати, и, иронически усмехнувшись, уставился на меня. Годар между тем продолжал:

— Я видел только две ваши картины: «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм». О других ваших картинах я мог судить по истории советского кино, но история вашего кино так же, как история нашего, проникнута буржуазным духом. Чтобы судить, например, о фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», я должен знать, какие статьи Ленина были опубликованы во время постановки фильма.

Я прервал Годара:

— Ленин умер за два года до того, как «Броненосец «Потемкин» вышел на экран.

— Не важно, надо сличить другие картины Эйзенштейна.

— Но Ленин умер до того, как Эйзенштейн снял первый свой кадр…[80]

— И вообще, — продолжал Годар, — в советской кинематографии я признаю только Вертова, все остальное —

ревизионизм.

Не буду дальше пересказывать разговор, отмечу только некоторые открытия Годара. Он заявил, что полностью отрицает свое прошлое, что он был индивидуалистом, а теперь покончил с индивидуализмом, что себя считает сторонником «культурной революции» в Китае, что каждый кадр он обсуждает с группой товарищей, и если ему не ясна идейная формулировка или не найдена форма эпизода, он вставляет черную проклейку. В это время все должны думать.

Теперь я понял, что за график он составлял.

Лекция Годара продолжалась довольно долго. В конце концов я решил прервать ее.

— Я тоже хочу задать вам несколько вопросов. Вы кинематографист, г-н Годар?

— Да, я делаю новое кино.

— Вы знаете, что в Китае киноискусство, по-существу, ликвидировано?

— Студии художественных фильмов закрыты, и это правильно. Ведь что такое кинематограф? Это изображение и звук. Но и то и другое было изобретено буржуазией, пролетариат не имел к этому отношения. А изображение вместе со звуком есть орудие обмана рабочих масс. Это буржуазная уловка.

— А телевидение? Ведь это тоже изображение и звук. Его тоже изобрела буржуазия, а между тем в Китае телевидение существует.

— Это необходимо для пролетарской пропаганды. Впрочем, мы все это изучим в книгах.

— А книги нужны?

— Только некоторые.

Я встал, чтобы прекратить беседу, которая продолжалась уже почти полтора часа.

— Г-н Годар, не кажется ли вам, что мир очень сложен и очень опасен, и если подбрасывать горючее на тлеющие угли, то может разгореться такой пожар, что не поздоровится никому…

— Наши дети увидят счастье, — продолжал торжественно Годар. И неожиданно добавил со странной улыбкой: — Знаете, что самое трудное? Делать детей.

— Ну, судя по тому, как растет население земного шара, с этим справляются очень многие.

На этом беседа закончилась. Я не пошел смотреть картину Годара. Мне рассказали потом работники съемочной группы, что это невыносимо скучное чередование еле связанных простейших планов и упорное повторение примитивных деклараций. Примерно так. Женщина произносит: «Надо сочетать теорию с

практикой». Мужчина отвечает: «Но теория прежде всего». Женщина: «Нет, надо сочетать теорию с практикой». Еще несколько раз повторяются такого рода открытия, после чего появляется черная проклейка. Затем женщина ест суп и говорит: «Нет, надо все-таки сочетать теорию с практикой».

Тратить пленку на съемку дискуссии было бессмысленно.

— Может быть, это личный кризис художника?

— Скорее, это свидетельство растерянности. Человек нервный, политически не слишком грамотный, столкнувшись со сложностями современного мира, не нашел иного выхода, кроме обращения в новую, простую, как мычание, веру, в наивный и грубый догматизм, в открытую демагогию. Я бы сказал — наглую демагогию. Разумеется, Годар не представляет собой всю французскую кинематографию, — искусство Франции, в том числе и французский кинематограф, не нуждается в комплиментах. Тем не менее беседа с Годаром показалась мне примечательной.

Но я оптимист, и если бы не верил в прогресс, то сложил бы ненужные руки на пустой груди и снимал бы музыкальную комедию. Почему музыкальную? В обычной комедии непременно присутствует мысль. В музыкальной это не обязательно.

— Вы хотите сделать фильм в основном из документального материала?

— По образной системе это будет, как и «Обыкновенный фашизм», художественный фильм. Монтаж базируется на принципах художественного фильма — то есть не на констатации фактов, а на обобщенном образе.

Если искать аналогию, то в какой-то мере эйзенштейновская теория монтажа аттракционов была моим кредо. Не совсем так, как она изложена в его известной статье,[81] а как он сам рассказывал мне. Он сравнивал кинематографические аттракционы, сильные до поразительности моменты, с ударами боксера, который постоянно меняет тактику.

— По-видимому, Эйзенштейн много значил в вашей жизни?

— Он для меня был учителем. Не учителем ремесла, а учителем в более высоком смысле. Это был человек огромной эрудиции, сложного иронического склада, глубокой мысли. Мне приходилось готовиться к беседам с ним — очень уж высок был уровень его знании и быстрота ассоциаций.

Возвращаясь к предыдущему вопросу, скажу, что меня не столь уж волнует художественная форма. Сама тема настолько важна, что мне кажется излишним заботиться о занимательности.

Я уже в том возрасте, когда делаешь не то, что кажется интересным, а то, что кажется нужным.

Приложения

«Пышка»
Сценарий [82]

Характеристика персонажей картины «Пышка»

1. *Пышка.* Это проститутка особенной провинциальной формации семидесятых годов. Она не работала в публичном доме, но и не была богатой содержанкой. Она была тихий кустарь-одиночка. Квартирка в две комнаты, за которую платил один постоянный клиент. Горничная, которую оплачивал другой. Стирка, скромный обед, менее скромный ужин с посетителями, платья, оплачиваемые двумя-тремя менее постоянными. Вот и все.

Пышку знал весь Руан, она была одной из его постоянных принадлежностей. Семейные люди, нотариусы, купцы, попадались и молодые, менее аккуратные в платеже. У нее могли быть и любовники.

По происхождению Пышка крестьянка. Шестнадцати лет она попала в услужение к руанскому буржуа. Семнадцати — родила. Ребенка отправила в деревню и платила на его содержание. Несколько месяцев была кормилицей. Потом стала проституткой. Ее скромность, богатые природные данные, чистоплотность и хороший характер помогали ей сделать умеренную карьеру. Сейчас ей двадцать два, двадцать четыре года. Офицеры руанского гарнизона накачали ее патриотизмом, в сущности, чуждым ее природе. Попав в общество буржуа, она чувствует себя смущенной, ибо глубоко уважает собственность, общественное положение и сознает свое падение. Ей глубоко льстит то, что ее принимают в эту компанию честных людей. Она муссирует свой патриотизм, чувствуя, что это возможность, хотя бы и кратковременная, стать в каком-то отношении на равную доску с настоящими людьми. Тоска по настоящей жизни толкает ее на маскировку под приличную даму. В течение средних частей сценария она переживает глубокую и радостную иллюзию возвышения. Тем сильнее для нее удар, когда она понимает, что для этих людей она была и есть проститутка, что «патриотизм… это только патриотизм, не более», как говорит ей Луазо. Этот удар, это падение в гораздо большей степени составляют трагедию Пышки, чем трагедию патриотизма, в сущности говоря, наносного и неглубокого, внушенного ей теми же самыми людьми, которые потом послали ее к немецкому офицеру.

Внешность Пышки, описанная Мопассаном (толстушка со свежими губками и вздернутым носиком) почти обязательна, ибо хорошо контрастирует с глубоко трагической ситуацией, в которую попадает эта немножко смешная женщина.

Пышка, разумеется, не девушка по внешности (на что очень легко сбиться), — это зрелая женщина, глубоко сексуальная при всей своей скромности, немножко стыдящаяся того, что она так действует на мужчин. А действует она на всех без исключения. Пышка экспансивна и впечатлительна. Она живет с огромным удовольствием. Она вкусно ест, вкусно спит, любит, радуется, негодует, движется. Она заразительно смеется и плачет как ребенок. Она обожает своих любовников и без отвращения спит с клиентами. Она примитивна, немножко глуповата, вернее, очень наивна. Она с таким аппетитом ест, что невозможно не пожалеть ее, когда она голодна.

Сложная актерская работа сочетается в этой роли с необходимостью очень богатых и своеобразных внешних данных.

2. *Г-жа Луазо.* Дочь богатого фермера, работавшая до замужества вместе с батрачками. Вышла замуж за юркого и плутоватого приказчика из винной лавки, прельстившего ее разбитным характером и в свою очередь деньгами. Приданое, однако, оказалось не так велико, как рассчитывал г-н Луазо. Величайшими трудами, сантим к сантиму, путем жестокой экономии, копеечных расчетов, копеечного плутовства супруги увеличили его. Завели винный погребок. Потом магазин. Наконец оптовую виноторговлю, наиболее крупную в округе. Это типичные нувориши, жадные, напористые и плутоватые.

Сейчас доход супругов перевалил за сотню тысяч франков, тем не менее г-жа Луазо экономит на мясе, следит за служанками, подозревая их в воровстве, покупает для кухни провизию второго сорта, снашивает ботинки до дыр и сама ходит на другой конец Руана, ибо там селедки на сантим дешевле. У супругов еще сохранился погребок, с которого начинали карьеру, и, если г-же Луазо случается зайти в него, она норовит надуть покупателя, подсунуть ему не тот сорт вина, кричит на приказчика, самолично бьет его по морде при случае, несмотря на принадлежность к великой французской нации.

Основные чувства, движущие г-жой Луазо, это жадность и презрение. Жадна она почти неправдоподобно. Сама выбившись из низов, она глубоко презирает всех стоящих ниже ее и испытывает постоянную органическую потребность показать это. В течение всей картины она страдает от того, что с Пышкой разговаривают. Она от всей души ненавидит обе аристократические четы, но в обращении с ними подчас

проявляет холуйскую почтительность. Дети Луазо и им подобные будут в свое время заправлять делами Французской республики.

Г-жа Луазо жестока. Унижать, делать гадости доставляет ей своеобразное удовольствие: она чувствует себя тогда выше. Грубость, жестокость и жадность — ясно написаны на лице, и это основное требование к актеру. Внешность г-жи Луазо может варьироваться в зависимости от остального ансамбля, она должна хорошо обыгрываться в сочетании с внешностью мужа и двух остальных дам. По Мопассану г-жа Луазо высокая и тучная, с широкими, крепкими костями, этакая першеронообразная французская матрона. Она может, однако, быть высокой и костлявой (муж маленький и толстенький), может быть низкой и жирной, с физиономией мопса (тогда г-жа Каррэ-Ламадон должна быть тоненькой и высокой). Словом, необходимо учитывать при подборе г-жи Луазо всю тройку: супруги Луазо, г-жа Каррэ-Ламадон.

3. *Г-н Луазо.* Социальная его характеристика дана выше. В смысле жуликоватости он даст своей жене 100 очков вперед, но у него более широкий характер и менее ущемленное самолюбие. Это прохвост в самом богатом смысле этого слова. Любопытный, наглый, бесстыжий, ловкий и подвижной, он способен решительно на все — на кражу, на обман, если для него гарантирована безопасность. К счастью, он глубоко труслив. К деньгам он относится легче, чем жена, ибо очень хорошо знает, что их нужно наживать тысячами, а не единицами. Впрочем, тратит он максимум десятками. Он один из руанских клиентов Пышки, хотя посещает ее не слишком часто и платит скуповато.

В молодости он был большим ухажером и весельчаком. Он сохранил еще остатки своего разбитного характера. Он экспансивен и шумен. Чувство стеснения, неловкости, стыда — вовсе ему не знакомы. Он положительно не знает, что это такое. Он откровенный прохвост и этим отличается от всех остальных, менее откровенных, а не менее прохвостов. У него деятельная натура. Сидеть на месте он неспособен. Умрет он, вероятно, от апоплексического удара.

Очень вульгарный по природе, Луазо далеко не заносчив. В сущности говоря, если бы ему позволяла жена и общественное положение, он, вероятно, вел бы компанию со своими прежними приятелями — приказчиками, мелкими торговцами. Но деньги открыли ему доступ в руанский свет, и он принужден вращаться в обществе денежной аристократии. В этом обществе он сохраняет манеры и повадки приказчика. Ему прощают сальные анекдоты и не совсем пристойные выходки, ибо он богат.

К Пышке он относится проще, чем все остальные. В сущности

говоря, он охотно променял бы всех аристократов со своей женой в придачу на пару таких Пышек. Разница между ним и женой та, что г-жа Луазо будет есть в присутствии голодных с угрюмым торжеством, а г-н Луазо с добродушной улыбкой. Не поделятся пищей оба одинаково. И оба одинаково (хотя с разным выражением лица) готовы проползти километр на брюхе за сто франков.

По Мопассану г-н Луазо маленький, толстенький, с седыми бакенбардами. У нас внешность будет диктоваться прежде всего соответствием характеристике, как и всюду, она, кроме того, зависит от остального ансамбля, особенно от мужчин.

4. *Г-жа Каррэ-Ламадон.* Бойкая, молодая дамочка, хорошенькая, из приличной семьи, не слишком богатой. Сразу по выходе из монастыря, где она воспитывалась, она вышла замуж за богатого фабриканта, который был старше ее вдвое. Мамаша еще до первой брачной ночи просветила ее В насчет того, что и при старом муже бывают свои радости (Каррэ-Ламадон, вообще говоря, еще не стар: ей лет 27–30, ему лет 45–50, то есть он человек в возрасте, по французским понятиям).

Г-жа Каррэ-Ламадон одна из звезд руанского провинциального общества и единственное утешение офицеров руанского гарнизона. Это профессионально обаятельная женщина. Она глубоко несчастна, если на нее никто из мужчин не облизывается. Можно полагать, что она держит одновременно не больше одного любовника, в то же время подготовляя себе сменного и флиртуя на всякий случай еще с тремя-четырьмя.

Монастырское воспитание привило ей подчеркнутую и извращенную сексуальность. Она почти непристойна, настолько явно она живет для одной и единственной функции. Тем более презрительно она относится к профессиональной проститутке.

Уровень ее понятий и идей необычайно низок: несколько прописных моралей, умение вышивать и необычайное количество энергии, вкладываемой в обслуживание мужчин, почти все равно каких, лишь бы приличных и не импотентов. По уму она не многим выше обыкновенной курицы, но чувствует себя аристократкой и избранной породой. Жестока она врожденной женской жестокостью, усугубленной тем, что всех не воспитывавшихся в монастырях считает чем-то вроде неодушевленных существ: она искренне удивилась бы, если бы ей сказали, например, что прислуга может обидеться. Она сочла бы такую прислугу чудовищным извращением и прогнала бы ее (кстати, горничных она шлепает по щекам, одновременно заливаясь слезами, ибо их ошибки считает нарочитыми оскорблениями своей нежной натуры).

Г-жа Каррэ-Ламадон истерична и бестактна. Если бы она не была хорошенькой женщиной, то ее присутствие было бы невыносимо. Она худенькая и стройная, следовательно, по понятиям того времени, тело ее не имеет полной прелести (тогда любили женщин с формами).

Успехом у мужчин она пользуется вследствие так называемого темперамента, то есть ясно видимой готовности на все, и на все с большим старанием, самоотверженностью и знанием дела. Короче — она стерва, и это основное. Хорошенькая стерва.

5. *Г-н Каррэ-Ламадон.* Богатый буржуа из мелких дворян, владелец нескольких бумагопрядильных фабрик. Получил их по наследству. Потомственный буржуа, уже лишенный тех явных стяжательных признаков, которыми богато наделены супруги Луазо. В то время медицина предписывала детям есть сырое мясо и пить вино Для укрепления организма. Вследствие такого кормления г-н Каррэ-Ламадон страдает камнями в печени и подагрой. Он любит сознавать себя больным и много занимается собственной особой. То обстоятельство, что его супруга изменяет ему, мало его беспокоит, ибо он склонен выполнять свои супружеские обязанности в минимальной степени, боясь излишества и дорожа своим здоровьем. Жена презирает его, он же любит ее по-своему, гордясь ее успехами.

Если супруги Луазо подобострастны по отношению к графской чете, то Каррэ-Ламадон держится с ними почти как с равными. Тем не менее ему льстит внимание графини. Пышку он не замечал бы, поглощенный собственной особой, если бы события не выдвинули ее на первый план. Пребывание в гостинице беспокоит его главным образом с точки зрения диеты. После еды он всегда с тревогой прислушивается к работе желудка, ожидая с его стороны всяких неприятностей. Он патриот по обязанностям, но если любовь к отчизне вынуждает его есть вместо цыпленка баранину, то это кажется ему чрезмерной жертвой. С прислугой он вежлив вследствие отсутствия характера. Больше всего он боится неприятностей. Он абсолютно лишен способности к активным действиям. Во всех отношениях он полная противоположность Луазо, в том числе и в отношении внешности. Если Луазо будет маленький и толстенький, то Каррэ-Ламадон должен быть худой и высокий.

6. *Граф.* Один из главнейших персонажей. Потомственный аристократ, притом отнюдь не разоряющийся, а, напротив, очень богатый. Самый богатый из всех. Владелец больших поместий и большого количества акций. Умный и спокойный самец, очень представительный и настолько уверенный в себе, что позволяет

себе роскошь обходиться со всеми одинаково вежливо. Внешне между его обращением с Пышкой и, скажем, с Каррэ-Ламадон нет никакой разницы. Он старше Каррэ-Ламадон, ему уже за пятьдесят, но он настолько сохранился, так зачесывает свою полуседую шевелюру, так держит себя, что производит впечатление мужчины, не имеющего возраста, специальность стареющих самцов хорошего общества.

Если вначале он стоит как бы вне событий, то под конец он оказывается признанным главой коллектива буржуа. Его слово — решает. Каждое его движение рассчитанно и эффектно. Он обладает наиболее сильной волей из всех мужчин. Он умел сохранить достоинство в любой ситуации. С нашей точки зрения, его манеры несколько смешны: монокль, походка, красивые движения мягких рук, выдержанная, скупая мимика лица — все это носит, на наш сегодняшний взгляд, несколько театральный характер. Это чем-то чуточку похоже на Торрэнса в «Трусе». Ироническое отношение к эпохе должно быть подчеркнуто на этом ее высшем представителе.

В сцене уговаривания, когда граф неожиданно изменяет своей сдержанности, это должно произвести эффект внезапного разоблачения. На роль должен быть взят актер большого обаяния, ибо до половины картины граф производит эффектное впечатление почти положительного персонажа. Его жестокий, почти грубый эгоизм вырастает в полную меру только в финале.

7. *Графиня.* Уже немолодая, очень приятная на вид, мягкая, округлая, незаметная, благосклонная женщина. По происхождению буржуазка. Преклоняется перед мужем и обожает его. Абсолютно довольна своим положением и ничего иного не хочет. Любовников не заводит от лености, но на мужчин иногда поглядывает с вожделением. Она не жестока, она слишком для этого тетеха, но и не добра. Она сплошная благовоспитанная и вежливая умеренность. Вероятно, муж долго дрессировал ее. Она явно глупа, это преобладает надо всем. Может быть, она и поделилась бы с Пышкой кусочком в финале, но все не дают, и она не дает. То, что Пышка плачет, сначала даже несколько обеспокоило ее, но, поглядев на остальных, она уверилась, что так надо и, значит, все в порядке. С Каррэ-Ламадоном она флиртует по привычке, как старая полковая лошадь. Никаких видов на него она не имеет, да он и не слишком-то завидный кусок.

Манеры ее очень изысканны, но чуть менее подчеркнуты, чем у мужа, вследствие слабости характера. Такие графини живут с лакеями, потому что это просто, не нужно далеко ходить и нет никаких хлопот, а уважение и старание обеспечено.

8. *Корнюдэ.* Демократ. Отец содержал в Руане аптеку и оставил ему небольшое состояние. Окончив курс естественных наук и став бакалавром, Корнюдэ продал аптеку и предался демократизму. Развращенный парижской богемой, он абсолютно отучился делать что бы то ни было и научился долго и с пафосом говорить на любую тему. В течение девяти лет он спустил все состояние. Даже не в кутежах, а в примитивных выпивках, он стал типичным пивопийцей, завсегдатаем всех руанских пивных. Он тоже один из Пышкиных клиентов. Так как все десять лет он проповедовал идеи демократии и республиканства (за пивными столиками, где можно проповедовать все, что угодно), то теперь ждет от Республики награды в виде доходного и необременительного казенного местечка. Он совершенно серьезно считает, что его пивная деятельность была общественно полезной и что он потерял состояние ради Республики.

В смысле идейной характеристики это прообраз социал-демократа, это соглашатель, начиненный туманными идеями свободы, равенства и братства, не вкладывающий в эти идеи никакого конкретного содержания и готовый не очень дорого уступить их.

По натуре это добродушный, грубоватый и не слишком умный бурш, но привычка к позе, к говорению, к туманному энтузиазму совершенно развратила его. Он знает два состояния: или на трибуне, или хлещет пиво. Он настолько привык орудовать абстрактными истинами, что совершенно утерял ощущение обстановки и реальной жизни. Он не жалеет Пышку потому, что вообще отвык иметь дело с человеческими ощущениями. Это слишком мелко для него. Он любит пожрать, все равно что, любит женщин и не очень разборчив в качестве их (лишь бы пожирнее). Он произносит высокопарные фразы и одновременно щиплет Пышку за зад.

Корнюдэ некрасив, нечистоплотен и самовлюблен. Костюм его всегда обсыпан пеплом, а по бороде можно судить, что он ел с утра. В карманах у него склад скобяных и москательных изделий, между которыми попадаются также куски сахара и обрывки брошюр. Думает и движется он медлительно. По натуре он молчалив, если тема не имеет отношения к каким-нибудь высоким принципам.

Подобно графу, он обходится со всеми одинаково, но делает это не от аристократической вежливой снисходительности, а от полного, грубоватого равнодушия и сознания собственного умственного превосходства. При этом, повторяю, он не умен. В компании рафинированных буржуа он стоит на низшей ступени, даже супруги Луазо глубоко презирают его, отчасти, правда,

побаиваясь, так как Республике только месяц от роду. То, что по морде влетает именно ему, наименее активному, в сущности, почти не участвовавшему в общей оживленной деятельности вокруг Пышки, — глубочайшим образом правильно, ибо такова судьба всякого соглашателя.

Внешность Корнюдэ — мешковатый, заросший бородой чуть не до глаз, с чуть отекшим от пьянства лицом. Ему за тридцать. У него брюшко, не очень большое и скрадывающееся благодаря росту и широким костям. Он совсем не похож на француза в обычном представлении (такая внешность была у французского журналиста шестидесятых годов Нестора Рокплана).

9. *Старшая монахиня.* Костлявая, мрачная старуха, очень безобразная, хотелось бы — рябая. Держится сдержанно и молчаливо. Широкая мужская походка, согнутые плечи, постоянно поджатые бледные и сухие губы. В сцене уговаривания внезапно прорывается ее подлинный темперамент, грубая и страстная напористость. Это замечательный оратор, — оратор иезуитской первоклассной школы. В своем монастыре эта монахиня не последнее лицо, и сквозь выработанную скромность, сдержанную почтительность в обращении с людьми проглядывает уверенная и грубовато-властная натура. Ест жадно и некрасиво. Молится сердито. Чем-то она похожа на г-жу Луазо, может быть, проглядывающей иногда жадностью.

10. *Младшая монахиня.* Прозрачное, туберкулезное лицо с огромными глазами, лицо почти красивое. Грустное, очень скромное лицо, освещенное изнутри глубоким пламенем затаенной страсти. Молится пламенно и сосредоточенно, но, задумавшись, начинает бормотать и креститься совершенно механически. Монастырь не угасил в ней пола. Ей импонирует граф. В минуты веселости она кидает на него недвусмысленные взгляды. Старшую монахиню почитает безмерно. На Пышку глядит не с омерзением, как старшая, а с глубоким религиозным ужасом и страстным греховным любопытством. Иногда, поймав себя на том, что она уже минуту с не совсем понятным ей самой волнением разглядывает эту женщину, живущую профессиональной любовью, младшая монахиня начинает поспешно креститься и торопливо хватается за четки. Каждый раз, когда на нее взглядывает граф, она краснеет и задыхается. Впрочем, все это, все эти внутренние переживания внешне скрыты выработанной, профессиональной скромностью, опущенными глазами, тихими движениями.

11. *Немецкий офицер.* Несмотря на свое большое значение для вещи, может быть охарактеризован очень коротко: это сентиментальный хам. Это уверенный в себе, наглый самец,

презирающий всех штатских, а тем более французов. Он положительно не считает их за людей. У себя на родине он принадлежит к хорошему обществу, он прусский юнкер. Он привык к тому, что проститутка — ресторанная подстилка, предмет, не живое существо… Капризы Пышки принимает с холодным негодованием и считает их личным оскорблением. Сентиментален он отчасти потому, что это модно, отчасти же потому, что это свойственно его классовой и национальной природе. Сентиментальность его какая-то преувеличенная, чрезмерная и потому неправдоподобна. Она сочетается с холодной жестокостью. Эта самая влюбленная глуповатая жестокость — первое, что бросается в глаза. Ощущение неумолимости должно сопровождать каждое появление этого человека. Его наглые, прозрачные глаза почти никогда не меняют выражения, даже когда он вздыхает.

Походка гвардейская, немножко развинченная. Внешность подробно описана в сценарии и у Мопассана. Эти предписания, однако, не директивны. Возможны отступления, ибо сентиментальные хамы могут, разумеется, варьироваться по росту, а порода этих юнкеров была очень распространенна и стандартна, как автомобили Форда.

12. *Немецкий солдат.* Исключительно ответственная роль, хотя и маленькая по объему. Прежде всего это крестьянин, недавно взявший винтовку, это работающий человек, мешковатый. Он привык работать, привык делать что-то полезное. Его тяготит вынужденное безделие, он все время порывается помочь 'кому-нибудь, вообще занять как-то свои руки, занятые только бессмысленной винтовкой. Ему нравится горничная-француженка. Нравится не красотой, а здоровьем, тем, что настоящая работящая девка, хозяйка, похожая на немецких девок, с такими же красными, сильными руками, с таким же крутым задом. Пышке он сочувствует потому, что видел, как она доила корову, и потому, что ненавидит своего офицера и подозрительно относится ко всей компании буржуа. В Пышке он смутно чувствует свою. Все остальное, включая внешность и возраст, может варьироваться как угодно, необходимо только одно: чтобы это был немец и чтобы он обладал бесспорным обаянием, как ни мало присутствует он на экране, но он кончает картину, и зритель должен из картины запомнить его в числе самых первых.

13. *Горничная.* Это то, чем стала бы Пышка, если бы она не попала в город. Простая, здоровая, полная деревенская девушка. Она моложе Пышки и немножко похожа на нее и внешне и манерами.

14. *Хозяин гостиницы.* Тучный, ленивый, с хитрецой в глазах.

Он заинтересован в том, чтобы Пышка сопротивлялась как можно дольше, ибо это дает ему постояльцев. Впрочем, он держится нейтралитета. Вид у него постоянно сонный, что не мешает ему видеть все очень хорошо и иногда действовать очень решительно.

15. *Кучер.* Тощий и унылый, как похоронный марш, когда разговаривает с господами или вообще находится при деле. Веселый и плутоватый, как только оказывается в своем обществе. Но для него свой парень.

Титр

1 сентября 1870 г. стотысячная французская армия была разгромлена под Седаном и взята в плен вместе с императором Наполеоном III.

«Во Франции была объявлена республика.

«Немцы быстро продвигались по Северной Франции, занимая города, захватывая целые области.

«Пышка.

«По рассказу де Мопассана […]

Часть первая

Худое, обросшее, бородатое лицо солдата во французской стрелковой кепи. Он смотрит на нас отсутствующим взглядом. Лицо колышется в кадре. Солдат идет.

Два одинаковых, одинаково колышущихся лица.

Три лица на переднем плане и за ним еще фигуры. Это плетется по грязной осенней дороге отрядик измученных до предела французов. Их человек 12–15.

Побежденные

Осенная голая дорога. Плетется вразброд, не соблюдая строя, отрядик. Один за другим проходят мимо люди.

Один из солдат остановился, набрал воздуха в грудь и на этом вздохе, медленно скорчившись, упал.

Вытаскивая сапоги из чвакающей грязи, проходят мимо остальные.

Идущий в шагах пяти позади сержант, не ускоряя шага, подошел к упавшему и деловито ударил его сапогом в бок.

Солдат поднял голову. Сержант ударил еще раз. Солдат встал, покачался, пошел на аппарат, закрывая кадр.

Грязная осенняя дорога. Уходит отрядик французов.

Еще дальше отрядик.

Худое, обросшее бородатое лицо солдата в немецкой каске. Солдат идет, глядя на нас невидящим взглядом.

Два лица.

Это плетется по той же самой грязной осенней дороге отрядик измученных до предела немецких солдат. Их человек 12–15.

Победители

Один за другим проходят мимо аппарата немцы, сохраняя подобие строя. Один из них остановился, набрал воздуха в грудь и на этом вздохе, медленно скорчившись, упал.

Проходят мимо остальные, вытаскивая сапоги из чвакающей грязи.

Идущий в шагах пяти позади усталый унтер подошел и деловито ударил его сапогом в бок.

Солдат встал, пошел на аппарат, закрывая кадр.

Грязная осенняя дорога. Уходит отрядик немцев.

Еще дальше отрядик.

Пустая, грязная осенняя дорога. Низкое, сырое, холодное небо. Курится в отдалении дымок.

Поворот другой дороги. В стороне, под деревом, курится костер, в котором догорает обод колеса, остатки повозки. У костра сидят, грея руки, два немца. Третий лежит лицом вниз. Не то он спит, не то умер. Вся группа дается как деталь пейзажа.

Еще какая-то дорога. Голое дерево. Чернеет что-то в стороне, на пустом поле.

Широкое, черное поле. Груда убранных павших лошадей. Простираясь к небу, торчат прямые, мертвые ноги. Валяется седло. Далеко в поле курится дымок.

Вновь пустая дорога.

Поворот дороги. Черное дерево. На дороге, около дерева наклонившаяся набок потрепанная коляска. Лошадь распряжена. Человек копошится около коляски.

Это кучер. Он возится со сломанным колесом. На приступочке коляски сидит полная молодая женщина в шляпке (Пышка). Она тревожно следит за кучером. Кучер бросает колесо, встает, пожимает плечами. Женщина всплескивает руками.

Она приподнимается, умоляюще глядя на кучера, наивно прижимая руки к груди. Ее глаза наливаются слезами, она говорит:

— Вы понимаете, что мне нельзя вернуться?

Кучер вздыхает и, повернувшись к Пышке спиной, живописно

облокачивается о крыло коляски. Пышка, поглядев на него, вновь опускается.

Сломанное колесо.

Распряженная лошадь.

Подняв голову, слегка смущаясь, Пышка убедительно говорит кучеру:

— Я подралась с немецким офицером.

Кучер оглядывается на нее через плечо и вновь отворачивается. Пышка ждет.

Щипавшая траву лошадь повернула голову.

Повернулся кучер. Приподнялась, вглядываясь куда-то, Пышка.

По дороге, появляясь из-за поворота, идет отрядик. Впереди немецкий унтер в каске. За ним несколько немецких солдат, окружающих двух-трех пленных французов. Отрядик медленно движется на аппарат.

Проходят мимо аппарата немцы и французы. Они начинают подымать головы.

В кадр входит унтер, останавливается перед Пышкой.

Отрядик подошел к коляске. Конвоиры и пленники за спиной унтера. Немцы опускают ружья.

Унтер стоит перед Пышкой, внимательно оглядывая ее. Чуть заметная улыбка трогает его губы. Он спрашивает:

— Из Руана?

Пышка равнодушно кивает головой. «Документы», — говорит унтер и протягивает руку. Пышка встает, поворачивается спиной, нагибается и, приподняв платье, начинает искать документ в чулке.

Кучка пленных вперемежку с конвоирами серьезно смотрят на Пышкин зад. Один из этих пленных начинает улыбаться.

Это обросший, бородатый француз. Забытая, заржавленная улыбка раздвигает его губы. Он радостно говорит:

— Э, Пышка!

Пышка быстро оборачивается. Документ уже у нее в руке. Она вглядывается, одновременно передавая документ офицеру.

Француз улыбается, подмигивает, говорит что-то.

Пышка, вдруг просияв, радостно всплескивает руками.

(В кадре унтер, читающий документ.)

— Жужу, усатенький!

Унтер, оторвавшись от документа, быстро оглянулся, поглядывая на Жужу, опять на Пышку, махнул рукой и сказал что-то короткое и властное.

Отрядик медленно тронулся дальше. Оборачивается Жужу.

Пышка глядит ему вслед, машет рукой. Унтер возвращает ей

документ. Не отрывая глаз от Жужу, Пышка: берет его.

Подумав секунду, унтер галантно ухмыляется, подкручивает ус и протягивает руку к Пышкиной груди. Пышка равнодушно, привычно отводит его руку, нисколько не задетая этим жестом. Унтер, вздохнув, поворачивается.

И быстро отходит. Пышка садится, глядя ему вслед. Но кучер трогает ее за плечо, и она поворачивается в другую сторону, приподымается.

Далеко на дороге движется колымага.

Ближе. Это дилижанс, нелепый, тяжелый. Четверка лошадей еле втаскивает его в гору. Кучер работает длинным хлыстом.

Лошади останавливаются, кучер, подергав вожжами, поднимается…

Слезает, идет.

Дилижанс сзади.

В кадр входит кучер с хлыстом. Он открывает дверцу. Через секунду в ней появляется взбешенный Луазо.

Дверца. Луазо яростно глядит вниз в направлении предполагаемого кучера. Он начинает вылезать, восклицая:

— Опять!

В дверце появляется Каррэ-Ламадон. Он раздражен еще больше. В нижней части кадра движется, выходя из кадра, голова Луазо. Каррэ-Ламадон жалко восклицает:

— Когда же мы будем в Тоте?

В дверце появляется Корнюдэ. Каррэ-Ламадон раздраженно говорит, глядя на него и продолжая спускаться:

— Вот она, ваша республика.

Корнюдэ невозмутимо спускается, необычно величественно. За его спиной уже появился граф. Он укоризненно говорит, обращаясь куда-то вниз, очевидно, кучеру:

— Вы, любезнейший, обещали приехать в Тот утром.

Граф, доканчивая фразу, спускается. За его спиной появляется женская головка.

Группа вылезших мужчин. Кучер пожимает плечами, вздыхает, идет.

Г-жа Каррэ-Ламадон, уныло поглядев по сторонам, бросает взгляд вниз, очевидно на мужчин, и, раздраженно сморщившись, захлопывает дверь.

Внутри дилижанса. На переднем плане две монахини в белых уборах. В глубине г-жа Луазо и графиня. Г-жа Каррэ-Ламадон садится рядом с ними.

Г-жа Каррэ-Ламадон тоскливо встряхивает головкой и сжимает виски ладонями. Она говорит (в кадре все три женщины):

— Боже мой, мы никогда не приедем.

Графиня вздыхает. Г-жа Луазо презрительно глядит в пространство. Все три женщины абсолютно неподвижны. Вдруг все они разом глубоко качнулись, за окнами поплыл фон. Женщины качнулись еще раз.

Три пары ног шлепают по грязи. Очень разнообразные ботинки и брюки. Разнообразные способы ставить ноги. В просветы видны тяжело месящие грязь колеса.

Трое мужчин (без Луазо) уныло шагают по грязи вплотную за колесами.

Вертится, меся грязь, колесо.

Кучер идет около лошадей. Луазо догоняет его, идет рядом, заглядывая в лицо.

Заглядывая флегматично жующему кусок хлеба кучеру в лицо, Луазо говорит:

— Вы понимаете, что мы не завтракали?

Кучер пожимает плечами, продолжая жевать. Луазо, подождав секунду, добавляет, шагая рядом с кучером:

— …и не ожидали…

Кучер заглядывает на Луазо и останавливается. Останавливается аппарат, кучер, подумав, протягивает Луазо кусок хлеба. Луазо оторопел. Сначала он не понимает, в чем дело. Потом гневно выпрямляется. Потом, воровато оглянувшись, берет хлеб. Во время этой сцены лошади продолжают двигаться. В конце сцены в кадр въезжает дилижанс. Отдав Луазо хлеб, кучер идет на аппарат.

Около сломанной коляски копошится Пышка. Она вытаскивает на дорогу какую-то корзину. Кучер машет рукой.

Трое мужчин шагают по грязи вплотную за колесами дилижанса.

Коляска. Пышка вытащила корзинку. В кадр входят грустные лошадиные морды.

Колеса остановились. Мужчины выходят из кадра.

На переднем плане лошади дилижанса. В просвет видны коляска, Пышка с корзиной. Оба кучера, стоящие рядом. В кадр входят Корнюдэ и Каррэ-Ламадон.

Корнюдэ вынул трубку изо рта, расплылся в улыбке, сказал:

— Э, Пышка.

Пышка быстро взглядывает на него, радостно всплескивает руками. В кадре появляется граф.

Из-за спины Корнюдэ и Каррэ-Ламадона неожиданно вынырнула голова любопытствующего Луазо. Он засунул остаток хлеба в карман, подмигнул, сказал:

— Э, Пышка.

Пришедшая в полный восторг Пышка еще оживленней всплескивает руками, уже раскрывает рот для приветствия и вдруг испуганно замирает.

Группа мужчин. Каррэ-Ламадон испуганно и торопливо машет руками, прижимает палец к губам, оборачивается через плечо на дилижанс, стоящий за ними.

Испуганно оглянулся Луазо.

Испуганно оглянулся величественный граф.

Хладнокровно оглянулся Корнюдэ.

Застыла с раскрытым ртом Пышка.

Дилижанс. Перед ним застывшая группа.

Внутри дилижанса в неподвижном оцепенении сидят женщины. Г-жа Каррэ-Ламадон, нервно передернув плечами, идет к двери.

Распахивает дверь наружу и застывает.

На дороге перед дилижансом столпилась взволнованная группа. Каррэ-Ламадон закрывает своим телом вход. Перед ним кучер в коляске с корзинкой. Рядом граф. Растерявшаяся Пышка стоит за их спинами с саквояжем. В кадре кроме них Луазо и кучер дилижанса.

Каррэ-Ламадон раскинул руки крестом, словно говоря: «Вы войдете сюда через мой труп». Он все время отрицательно качает головой, говорит:

— Это невозможно…

В кадре Каррэ-Ламадон, кучер коляски, граф. Кучер растерянно поворачивается к графу. Граф, величественно склоняясь к нему, говорит:

— Мы едем с женами, милейший…

Вся группа, стоящая перед дилижансом, вдруг подымает головы. Г-жа Каррэ-Ламадон стоит в дверях. Пауза смущения. Кучер коляски, решительно пожав плечами, подымает корзину, делает шаг к двери. Г-жа Каррэ-Ламадон захлопывает дверь.

Графиня и г-жа Луазо испуганно глядят на взволнованную г-жу Каррэ-Ламадон, нагнувшуюся к ним. Она не может заговорить от наплыва чувств. Вдруг все три женщины оборачиваются.

Дверь распахивается. В дилижанс влетает корзина, ложащаяся под ноги испуганно крестящихся монахинь. Затем влетает саквояж и медленно вслед за саквояжем появляется Пышка.

По лесенке дилижанса вслед за Пышкой подымается трясущийся от злости Каррэ-Ламадон. Он оборачивается и яростно шипит стоящему внизу невозмутимому Корнюдэ.

— Вот она, ваша республика.

Корнюдэ величественно пожимает плечами. Граф берется за

ручку и, презрительно оглядев Корнюдэ с ног до головы, лезет вслед за Каррэ-Ламадоном.

Оба кучера, стоящие рядом на дороге, серьезно смотрят куда-то, очевидно, на лезущих. Потом, взглянув Друг на друга, спокойно кивают головами. Кучер дилижанса выходит из кадра.

Дилижанс трогается. Отъезжая, он открывает сломанную коляску, распряженную лошадь. На переднем плане неподвижная спина кучера коляски. Дилижанс выезжает из кадра.

Уезжает дилижанс.

Дальше дилижанс.

Еще дальше дилижанс.

Кучер коляски зевнул, подошел к сломанному колесу, нагнулся к нему и сел на корточки.

Распряженная лошадь.

Часть вторая

Проезжает мимо аппарата дилижанс (взято в профиль).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали справа налево).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали слева направо).

Проезжает на аппарат Дилижанс (по диагонали справа налево, вверх).

Проезжает на аппарат дилижанс (по диагонали справа налево, вверх).

Внутри дилижанса, в бледном сумраке качаются головы десяти путешественников. Пышка пытается засунуть корзину под скамейку. (Кадр взят от двери. Пышка на переднем плане.)

Одно за другим проходят перед аппаратом лица пассажиров дилижанса. Рядом с Пышкой Корнюдэ, он смущенно поглядывает на соседку. Каррэ-Ламадон нейтрально глядит в потолок, граф внимательно разглядывает свои ногти, бросая косые взгляды на Пышку, а Луазо возбужденно вертится под уничтожающим взглядом супруги. Г-жа Луазо негодует так, что поднятый корсетом бюст ходит ходуном. Аппарат задерживается на ней. Г-жа Луазо шипит:

— Проститутка…

И вновь перед нами всплыли лица, на этот раз пассажиров левой, стороны. Здесь сидят женщины. Рядом с оглядывавшейся, похожей на унтер-офицера г-жой Луазо сидит замершая от испуга глуповатая графиня. Затем г-жа Каррэ-Ламадон, откинувшаяся назад, широко открывшая глаза и раздувшая ноздри. Испуганно

бормочущая, крестящаяся безобразная старшая монахиня, и, наконец, младшая, тоже крестящаяся и бормочущая, не спускающая с Пышки затуманенного взгляда. Круг закончен у двери, от которой он начался.

Вновь аппарат вернулся к Пышке. Она задвинула наконец корзину под скамейку, выпрямилась, поправила шляпку, скромно улыбнулась, сказала:

— Здравствуйте.

В кадре все дамы, Луазо. Никто не отвечает Пышке. Наоборот, дамы вздрагивают, как будто это приветствие еще больше оскорбило их. Г-жа Луазо поджимает губы. Г-жа Каррэ-Ламадон негодующе передергивает плечиками. Графиня, сидящая с закрытыми от полноты чувства глазами, открывает их и стонет:

— Какой позор.

Улыбка сходит с лица Пышки. Она смущенно исподлобья оглядывает пассажиров и покорно отворачивается к дверному окошку. Она, очевидно, привыкла к оскорблениям.

И вновь поплыли перед нами лица женской стороны дилижанса, начиная с монахинь. Пассажиры медленно успокаиваются, и каждое следующее входящее в кадр лицо все более равнодушно. Покачиваются головы. Панорама заканчивается на Луазо. Аппарат задерживается. Луазо залез в карман и вдруг оживился, оглянулся по сторонам, вынул осторожно руку из кармана.

Рука. В руке огрызок недоеденного хлеба.

Луазо еще раз оглянулся и быстрым движением сунул хлеб в рот.

Начал жевать, стараясь делать это как можно незаметнее. Пошел аппарат. Граф. Он тупо гладит в пространство. Вдруг заметил жующего Луазо. Оживился. уставился, вставил в глаз монокль. Пошел аппарат. Каррэ-Ламадон. Он тоже заметил жующего Луазо. Оживился, облизнул губы. Корнюдэ. Он уже видит. Он вынул трубку изо рта. Проглотил слюну, наклонился вперед.

Торопливо жует, давится Луазо. Жена глядит ему в рот, невольно повторяя жевательные движения.

Уставились на него графиня и г-жа Каррэ-Ламадон. Они глядят укоризненно и обиженно.

Монахини глядят в сторону Луазо… Старшая крестится, жуя сухими губами, младшая широко открыла глаза.

В кадре трое мужчин на продольной скамейке, Луазо, г-жа Луазо.

Луазо, давясь, проглатывает наконец свой хлеб. Принимает нарочно безразличное выражение лица. Медленно успокаиваются

мужчины, отворачиваются, все еще кидая искоса взгляды на Луазо. Корнюдэ вновь взял трубку в рот. Граф выронил монокль.

Успокаиваются женщины.

Чтобы подчеркнуть, что все в порядке, что ничего не произошло, Луазо притворно зевает. Но это заразительно. Вслед за ним зевает его сосед Каррэ-Ламадон.

Зевает, покрывая мелкими крестиками рот, старшая монахиня и заражает свою соседку, г-жу Каррэ-Ламадон.

Широко разевает пасть в голодном, отчаянном зевке Корнюдэ.

Тоскливо зевает графиня.

Разевает пасть, с ненавистью глядя в пространство, г-жа Луазо.

Зевает, прикрыв рот рукою, граф.

Зевает младшая монахиня.

Отчаянно зевает Луазо, завершая круг, начатый им же. Зевнув, он застывает в полном унынии.

Вновь все сидят, покачиваясь в голодном, тупом отчаянии. (Кадр от двери, в кадре скамья мужчин, супруги Луазо, графиня.)

Пышка, сидевшая спиной к соседям и смотревшая в окно, нагнулась, взялась за корзину, оглянулась и вновь выпрямилась, отвернулась к двери.

Сидящие же напротив монахини вдруг обе разом зевнули, покрывая мелкими крестиками рот. Аппарат пошел. Зевнула г-жа Каррэ-Ламадон, зевнула графиня, отчаянно зевнула г-жа Луазо, с ненавистью оглядываясь по сторонам.

Разверстая пасть г-жи Луазо.

И еще не закрыла она пасть, как зевнул Луазо, аппарат пошел, зевнул граф, зевнул Каррэ-Ламадон, зевнул Корнюдэ, и аппарат вернулся к Пышке, все еще глядящей в заднее окошечко.

Глядящая в окно Пышка вдруг пожимает плечами, решительно нагибается, вытаскивает из-под скамейки корзину, снимает салфетку. В корзине видны свертки, горлышки бутылок.

(В кадре левая часть дилижанса, кроме Пышки.) Мужчины, замечая по очереди корзину, приходят в необыкновенное волнение, поворачиваются, начинают ерзать. Луазо и Корнюдэ судорожно отворачиваются, отворачиваются и вновь поворачиваются к Пышке.

Сразу очнулись все три дамы. Переглянулись. Искоса глядят. Монахини крестятся. Старшая жадно уставилась, делая жевательные движения, облизывая губы. Младшая широко открыла глаза.

Пышка скромно ест цыпленка.

Взволнованные Корнюдэ, граф и Каррэ-Ламадон. Корнюдэ

переживает каждый кусок, который кладет в рот Пышка. Граф подчеркнуто хладнокровен. Каррэ-Ламадон пытается следовать его примеру, но это не выходит, это свыше его сил.

Дамы с ненавистью глядят на Пышку. Г-жа Луазо вся трясется от негодования. Во взгляде г-жи Каррэ-Ламадон столько яда, что, кажется, она сейчас убьет Пышку.

Луазо нагибается вперед, он что-то хочет сказать, но не решается. Вновь откидывается назад, перебирает в воздухе пальцами.

Скромно ест Пышка.

Луазо, вдруг решившись, судорожно облизнув губы, нагибается вперед и очень сладко говорит:

— Как вы предусмотрительны, сударыня.

Соседи Луазо быстро взглядывают на него и вновь отворачиваются.

Пышка, оторвавшись от еды, любезно и торопливо берет миску, поспешно протягивает ее, с улыбкой говоря что-то.

Луазо, галантно наклонившись, нагибается вперед, его рука выходит за кадр и возвращается с цыплячьей ножкой. Сев, еще раз галантно поклонившись, Луазо быстро оглядывает ножку и вдруг жадно вгрызается в нее.

Мужчины мучительно вздохнули, не в силах глядеть на это зрелище счастья. Корнюдэ налитым кровью глазом покосился на Луазо.

Мучительно вздохнули и переглянулись мужчины. Пышка, нагибаясь вперед, вошла в кадр и протянула им миску, с любезной и почтительной улыбкой говоря что-то. Монахини быстро кивнули головами и, торопливо перекрестясь, схватили по куску. Пышка откинулась назад, выходя из кадра.

Она ставит миску. Сидящий рядом Корнюдэ, шевеля в воздухе пальцами, шевеля бородой, раскрыв рот, ничего не видя и не замечая, кроме цыпленка, тянется к миске, не успев даже попросить. Пышка торопливо кивает головой. Корнюдэ берет и одновременно, уже после Пышкиного кивка, кидает на нее вопросительный взгляд. Не дожидаясь разрешения, он хватает крылышко и впивается в него. Каррэ-Ламадон с отвращением взглядывает на него.

Луазо уплетает цыпленка, кивая жене головой, толкая ее локтем, приглашая ее последовать его примеру. Та, еще сдерживаясь, чтобы не разразиться руганью на каждый толчок, отрицательно трясет головой. Она вся дрожит от злости и бессильной ярости.

Но г-жа Каррэ-Ламадон и графиня почти уже не в силах негодовать. На их лицах явно написано сильнейшее страдание.

Они стараются не глядеть в сторону Пышки. В кадре ест старшая монахиня. Ест жадно, торопливо.

Луазо продолжает есть, пихает жену локтем и подговаривает. И опять она на каждый толчок отрицательно трясет головой.

Граф и Каррэ-Ламадон прилагают все усилия, чтобы не глядеть на жующего Корнюдэ, борода которого ходит ходуном от удовольствия. Каррэ-Ламадона буквально тошнит от такого соседства.

Луазо уже приготовился очередной раз толкнуть жену, но та, вдруг схватившись обеими руками за живот, со стоном кивнула головой. Луазо немедленно с любезной улыбкой склонился вперед, прося кусочек для жены.

Мимо отчаянно глядящих в потолок графа и Каррэ-Ламадона нагибается вперед Луазо, его рука выходит за кадр и возвращается с блюдом мяса.

Над носом у побледневших от тоски графини и Каррэ-Ламадона проносится блюдо с мясом и оказывается на коленях г-жи Луазо, которая мрачно накидывается на мясо, даже не поблагодарив.

Яростно работает Корнюдэ, держа в одной руке кусок мяса, в другой кусок хлеба. Каррэ-Ламадон близок к обмороку. Он готов убить этого неопрятного, грубого, пошлого демократа.

Едят монахини.

Ест Пышка.

Жрет г-жа Луазо.

Уплетает г-н Луазо.

Еле успевают поворачивать головы граф и Каррэ-Ламадон, мимо которых проносится пища. Каррэ-Ламадон мечет взоры ненависти в сторону Корнюдэ.

Г-жа Каррэ-Ламадон вдруг со вздохом падает без чувств на плечи испуганной графини.

Вскочил супруг. Застыл граф.

Застыли супруги Луазо, испуганно глядя, машинально дожевывая куски.

Застыл, разинув рот, Корнюдэ, зажимая в руке кусок цыпленка.

Застыла в испуге Пышка.

Г-жа Каррэ-Ламадон лежит без чувств на плече графини. Каррэ-Ламадон, сидя перед ней на корточках, в панике тормошит ее, кричит:

— Помогите… Помогите… же.

Никто из находящихся в кадре не помогает. Супруги Луазо сидят, растерянно глядя по сторонам, зажимая в руках цыплячьи ножки и крылышки. Г-жа Каррэ-Ламадон (в правой части кадра)

продолжает лежать без чувств. В кадр наклоняется старшая монахиня с бокалом вина в руке.

(В кадре монахиня, г-жа Каррэ-Ламадон и Каррэ-Ламадон у ног супруги.) Старшая монахиня подымает голову г-жи Каррэ-Ламадон, вливает ей в рот несколько капель вина. Молодая женщина открывает глаза, судорожно вздыхает, слабо улыбается. Старшая монахиня сурово поворачивается на аппарат, говорит:

— Это от голода.

(В кадре та же группа и графиня.) Сказав реплику, старшая монахиня сурово садится. Графиня смущенно отворачивается, г-жа Каррэ-Ламадон откидывается назад. Каррэ-Ламадон подымается с корточек и выходит из кадра, очевидно, садясь на свое место. Все действия одновременны. Все смущены, как будто их уличили в чем-то нехорошем.

Пышка, сидевшая с куском цыпленка на вилке и испуганно глядевшая на происходящее, заволновалась, засуетилась, схватила блюдо, но, не решившись протянуть его, только приподняла. Она смущенно бормочет:

— Ах, боже мой, да если бы я смела предложить это нашим господам.

Пышка с блюдом в руках напряженно и испуганно ждет ответа, смущаясь своей собственной смелости.

(В кадре Луазо, граф, г-жа Луазо.) Луазо встрепенулся, энергично махнул рукой, горячо заговорил:

— Черт побери, все люди братья, к чему церемониться.

(Та же группа со включением Каррэ-Ламадона.) Граф и Каррэ-Ламадон дипломатично и слегка смущенно молчат. Супруги Луазо с кусками в руках ждут ответа.

Графиня и г-жа Каррэ-Ламадон переглядываются, смущенно молчат.

Ждет Пышка с блюдом в руках. Застыл Корнюдэ.

Ждут монахини с кусками в руках.

Луазо энергично толкает графа локтем и подмигивает ему: «Да соглашайтесь, мол». Граф нейтрален.

Г-жа Луазо точно так же кивает графине «Соглашайтесь, мол, не церемоньтесь».

Луазо, граф, Каррэ-Ламадон, Луазо продолжают прежнюю игру. Каррэ-Ламадон вопросительно смотрит на графа. Граф выпрямляется. Луазо и Каррэ-Ламадон застыли. Откашлявшись, граф вставляет в глаз монокль, секунду испытующе смотрит в сторону Пышки, величественно склоняется и с любезной, снисходительной улыбкой изрекает:

— Мы, сударыня, принимаем ваше предложение.

Просияли Луазо и Каррэ-Ламадон, особенно Каррэ-Ламадон.

Просияла Пышка, поспешно протянула блюдо за кадр.

Просияли монахини.

Улыбнулись графиня и г-жа Каррэ-Ламадон.

Несколько рук погрузились сразу в корзину.

Граф получил в руки блюдо.

Графиня приняла передаваемый кусок цыпленка и булочку.

Жует рот, сверкают глаза.

Жует рот, сияет радостно лицо.

Рука лезет в корзину.

Рот.

Рот.

Рука лезет в корзину.

Рот.

Руки, руки, руки лезут в корзину, выхватывая из нее свертки, куски, бутылки.

Пустая корзинка. Рука медленно бросает в нее скомканную салфетку.

Пышка, оживленная, смеющаяся, задвигает корзинку ногой под скамейку.

Дамы. Они сыты и довольны. Только г-жа Луазо угрюма, как всегда. Графиня любезна, покойно и добродушно говорит:

— Я лучше умру, чем подам немцу руку.

(Графиня, г-жа Луазо, граф.) Луазо, ковыряя в зубе, глядя на мир маслянистыми глазами, произносит:

— Это настоящие свиньи, их нужно уничтожить.

(Луазо, граф, Каррэ-Ламадон.) Каррэ-Ламадон борется с дремотой. Граф покойно произносит:

— Франция еще отомстит за себя.

(Граф, Каррэ-Ламадон, Корнюдэ.) Корнюдэ, величественно выпрямившись, подтверждает:

— Ненависть к врагу — это долг гражданина.

(Корнюдэ, Пышка.) И, сказав эту тираду, он осторожно запускает руку назад. Пышка, восторженно слушающая, впитывающая эти патриотические речи, вдруг вздрагивает, глядит на Корнюдэ. Но он сидит как ни в чем не бывало. Рука уже вновь появилась на колене. Пышка вновь приготовилась слушать патриотические речи, которые нравятся ей своей возвышенностью.

Монахини. Старшая отрывается от четок, от сонного бормотания, чтобы сказать сухими губами:

— Бог покарает их за злодеяния.

(Старшая монахиня, г-жа Каррэ-Ламадон.) Хорошенькая г-жа Каррэ-Ламадон, вздохнув, лепечет:

— Когда я вижу немца, мне делается дурно от отвращения.

И, пролепетав, закрывает глазки. (Таким образом кадр завершает круг, пройденный по дилижансу, круг, в котором каждый является звеном, сцепленным крайними лицами.)

Пышка подается вперед, ей хочется вставить слово, хочется показать, что и она тоже может быть патриотом, хочется сравняться с этими важными господами. Она открывает рот и, не зная что сказать, вдруг выпаливает:

— А я подралась с немецким офицером.

Она оглядывается, не зная еще, как будет принято ее сообщение. Но ее сосед Корнюдэ благосклонно кивает головой.

Кивает головой граф. Раскрывает глаза Каррэ-Ламадон и, ничего не поняв, вновь закрывает. Кивает одобрительно головой сонный Луазо.

Кивают головой г-жа Каррэ-Ламадон и благодушно дремлющая графиня. Г-жа Луазо презрительно щурится.

Ободрившаяся Пышка энергично добавляет (ей самой поступок начинает казаться патриотическим, она ужасно хочет выиграть во мнении этих господ):

— Я. вцепилась ему в бороду.

Корнюдэ величественно произносит:

— Браво, гражданка.

Рука его исчезает, и сияющая Пышка вдруг вздрагивает, глядя на него.

Но рука уже вновь лежит у Корнюдэ на колене. Он благодушен. Пошел аппарат. Совсем дремлет Каррэ-Ламадон. Роняет и вновь вставляет в глаз монокль борющийся с дремотой граф. Луазо с трудом открывает слипающиеся глаза, бормочет:

— Их нужно резать, как свиней…

Аппарат пошел дальше. Дремлет, выпрямившись, презрительно поджав губы, г-жа Луазо. Сонно улыбается графиня. Головка г-жи Каррэ-Ламадон клонится набок. Бормочут, бормочут, бормочут, крестятся и бормочут монахини. В кадре наплывом возникает вертящееся колесо дилижанса.

Вертится колесо дилижанса, меся грязь.

На аппарат справа налево проезжает четверка лошадей, и громада дилижанса закрывает кадр.

На аппарат слева направо проезжает четверка лошадей, и громада дилижанса закрывает кадр.

Отъезжает от аппарата громада дилижанса. Месят колеса грязь. Дальше стал отъезжающий дилижанс.

Еще дальше стал дилижанс.

Совсем маленький виден он далеко впереди на пустой дороге. Он исчезает за поворотом.

Ночь. Фонарь. Поблескивает вывеска.

Панорама вниз. Ярко освещены фонарем плоская фуражка и неподвижное лицо немецкого офицера в кителе.

Около двери гостиницы, под фонарем, стоит немецкий офицер. Он стоит, опираясь на саблю, подрыгивая ляжкой, позируя себе самому.

Двор тонет в полумраке. Из темноты вырываются контуры массивного здания. Ярко выделяется освещенная фигура офицера у двери. В кадр въезжает, заворачивая, четверка лошадей дилижанса.

Останавливаются лошади.

Дверь, офицер, дилижанс у двери. Офицер совершенно неподвижен. В кадр входит кучер с ручным фонарем. Он открывает дверь дилижанса и поднимает фонарь.

Кучер, стоя у открытой двери дилижанса, направляет свет фонаря внутрь.

В темную внутренность дилижанса падает яркое пятно света, выхватывая из темноты два лица. Это граф и Луазо. Они сидят, трогательно прижавшись друг к другу. Пятно света падает дальше.

Движущееся пятно света выделяет других двух спящих: это Корнюдэ и Каррэ-Ламадон. Фабрикант доверчиво положил голову на плечо бородатого демократа.

Пятно света упало на спокойно спящую, улыбающуюся во сне Пышку. Ушло.

Теперь из темноты возникло лицо г-жи Луазо, даже во сне сохраняющей брезгливое выражение.

Передвинувшись, оно осветило спящих графиню и г-жу Каррэ-Ламадон. Хорошенькая фабрикантша медленно приоткрыла глаза, уже собралась зевнуть, уже поднесла руку ко рту, и вдруг глаза ее сразу широко открылись, она в испуге откинулась назад.

В ярком кругу света, под фонарем, стоит немецкий офицер, опираясь на саблю, подрыгивая ляжкой.

Пятном света выделены лица супругов Луазо. Луазо уже не спит на плече графа. Он сидит выпрямившись, широко открыв глаза. Он нагибается вперед и тотчас в испуге откидывается назад:

— Пруссак.

Граф и Каррэ-Ламадон одинаково встревожены. Каррэ-Ламадон испуганно держит графа за руку. Граф неторопливо выпрямляется, принимает холодно достойный вид. Поглядев на

него, Каррэ-Ламадон тоже выпрямляется, выпускает его руку. Пятно света передвигается…

Освещается лицо удивленной, еще не вполне проснувшейся Пышки. Она оглядывается и принимает точно такое же холодно-достойное выражение лица, какое только что принял граф. Она явно копирует его. Она делает точно такое же движение рукой.

Офицер коротко кивает головой, как бы приглашая пассажиров вылезти.

Из дилижанса неторопливо, холодно вылезает граф, подает руку графине. Кучер все еще держит фонарь.

С холодным достоинством проходит патриотический граф мимо офицера в дверь. Тот не глядит на графа, вновь кивает.

Из дилижанса не совсем уверенно вылезает Каррэ-Ламадон, подает руку супруге. Кучер держит фонарь. Он с холодным достоинством, которое не вполне ему дается, проходит мимо офицера в дверь. Офицер повторяет кивок. Проходит Луазо, который при всем достоинстве, проходя мимо офицера, стыдливо и воровато прикасается к своему котелку. Проходят вслед г-жа Луазо, обе монахини. Пауза. Офицер подымает брови, подчеркнуто повторяет кивок.

На ступеньках дилижанса, слегка нагнувшись вперед, пристально и хмуро глядя, неподвижно стоит Пышка. Кучера уже нет.

— Их нужно резать, как свиней…

Ждет офицер.

Пышка, окончательно подражая графу, подражая всем патриотам, спускается, вздернув голову, презрительно поджав губы. За ее спиной появляется Корнюдэ.

Мимо офицера с подчеркнутой враждебностью, нагло посмотрев на него, проходит Пышка. Офицер поворачивается ей вслед, внимательно глядит, не обращая внимания на входящего в кадр Корнюдэ, у которого пропал даром великолепный трагический протест. Потеряв вдруг всю монументальность, Корнюдэ пожимает плечами и лениво проходит вслед за офицером. Пустая дверь.

Подняв в руке свечу, усиленно кланяется кому-то мрачный, тучный человек — хозяин гостиницы.

Мимо кланяющегося хозяина проходит, сохраняя вызывающий вид, Пышка. (Сзади в перспективе видна кухня и пассажиры, частично севшие, частично стоящие.) Вслед за Пышкой проходит офицер. Хозяин тяжело поворачивается, идет за офицером. В кадре возникает спина Корнюдэ.

В кадре часть кухни, 2–3 стула. Они пусты, хотя в кадре подальше стоят путешественники. (Супруги Луазо, монахини.) В

кадр входит Пышка, демонстративно садится на один из стульев, откидывается, закидывает ногу на ногу (для того времени большая вольность). Следом за ней входит офицер. Останавливается, окидывает ее внимательным наглым взглядом. Пышка еще выше вздергивает голову. Проходит дальше Пышки.

В кадре тяжелый, дубовый стол. Входит офицер, живописно и самоуверенно опирается ладонью о стол. За ним, как ординарец, входит тучный хозяин со свечой. Офицер, медленно поворачивая голову, глядит.

Группа пассажиров. Чета Каррэ-Ламадон и графская чета. Все четверо чуточку испуганы.

Офицер взглянул в сторону Пышки, внимательно поглядел.

Пышка еще независимее вздергивает голову. Она явно решила показать себя перед этими господами патриоткой и усиленно, не вполне естественно подчеркивает это.

Офицер, окончив осмотр, как бы подведя какой-то итог, поднимает брови, коротко кидает: «Документы».

Луазо быстро встает со стула, идет мимо Пышки. За ним г-жа Луазо.

Офицер у стола. В кадр входят супруги Луазо. Луазо подает документ. Офицер разворачивает.

Французский текст документа.

Русский текст документа: «Дано сие г-ну Николаю Луазо, оптовому виноторговцу, и его супруге Эрнестине в том…»

Луазо с супругой, напряженно ждущие.

Продолжение текста: «…в том, что им разрешается выезд на расположение прусских королевских войск, с целью совершения коммерческих операций. Командующий 4 армией, генерал-майор Эрнст фон Цвишау».

Офицер возвращает документ, и супруги Луазо отходят и на их месте сразу оказываются супруги Каррэ-Ламадон. Офицер берет документ.

Французский текст документа.

Русский текст: «Дано сие г-ну Александру Каррэ-Ламадон, владельцу хлопчатобумажных фабрик, и его супруге…»

Каррэ-Ламадон с супругой, холодно независимые.

Текст: «… и его супруге Елизавете в том, что им разрешается выезд…»

Офицер возвращает документ, и супругов Каррэ-Ламадон сменяет стоящая наготове графская чета, держащаяся с вежливым достоинством. Офицер берет документ.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие г-ну Эдмонду Луи Гюбер де Бревиль, живущему с доходов от собственных поместий…»

Графская чета. Максимальная гордость и презрение.

Текст: «… и его супруге Каролине в том…»

Офицер возвращает документ, и супругов де Бревиль сменяет Корнюдэ. Офицер небрежно берет документ.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие г-ну Филиппу Корнюдэ, бакалавру естественных наук…»

Корнюдэ стоит, заложив руку за борт сюртука.

Офицер возвращает документ, и Корнюдэ сменяют монахини. Старшая монахиня, перекрестясь, протягивает документ. Но офицер небрежным жестом отстраняет его: «Не нужно, мол. Так вижу». Монахини отходят. Офицер ждет.

Сидит Пышка, заложив ногу за ногу. В кадр входит испуганный Луазо.

Офицер поднял брови, постучал пальцем по столу.

Пышка, поглядев в его сторону, вытаскивает из-за пазухи документ и, поглядев на Луазо, подает ему.

Офицер невозмутимо ждет. В кадр входит Луазо, передает документ. У него чуточку смущенный вид. Офицер разворачивает.

Французский текст.

Русский текст: «Дано сие крестьянке Елизавете Руссо, живущей от собственных занятий, официально разрешенных полицией гор. Руана…»

Офицер отрывается от документа, глядит. (В кадре Луазо.)

Пышка встает.

Офицер вновь заглядывает в документ. Потом, обернувшись к Луазо, спрашивает:

— Когда едете дальше?

Луазо, протягивая руку к документу Пышки, поспешно отвечает:

— Завтра утром.

Офицер, не отдавая документа, кивает головой («Можете, мол, идти»). В кадр входит сохраняющая независимое выражение лица, продолжающая копировать патриотов Пышка. Луазо выходит из кадра вместе с хозяином.

Пассажиры один за другим выходят из кухни. (Луазо, г-жа Луазо, обе монахини, г-жа Каррэ-Ламадон.)

Пышка стоит около офицера, который все еще изучает ее документ.

Из дверей, ведущих на кухню, выходят вереницей сразу повеселевшие путешественники.

Сидящая у камина горничная, молодая здоровая крестьянка в фартуке, встает и приседает в реверансе. В кадр входит Корнюдэ. Он отдает какие-то распоряжения. Горничная приседает, выходит.

Путники разбрелись по залу. Они оглядываются. Супруги Луазо изучают тарелки, висящие на стене. Г-жа Каррэ-Ламадон пробует пианино.

Клавиши застревают. Г-жа Каррэ-Ламадон, смеясь, вытаскивает их.

У камина уже стоят, весело грея зады, подняв полы сюртуков, трое мужчин. Вдруг все трое оборачиваются.

Из дверей кухни быстро выходит взбешенная Пышка. Она останавливается, сжимая кулаки. Она яростно бормочет, оглядываясь назад:

— Ах, мерзавец.

Встревоженный граф и Каррэ-Ламадон быстро подходят к Пышке, но она, не давая им времени задать вопрос, приняв холодно-достойный вид, отрицательно качает головой.

— Это вас не касается.

Из дверей кухни, находящейся на заднем плане, выходит немецкий офицер. Он идет прямо на группу. Заметив его, граф и Каррэ-Ламадон торопливо отступают, давая ему дорогу. Пышка демонстративно отворачивается, она настолько вошла в роль, что, пожалуй, и впрямь начинает чувствовать себя патриоткой.

Офицер идет через гостиную, провожаемый общими взглядами. Идет немецкой, гвардейской походкой.

Горничная стоит с кружкой пива перед Корнюдэ, сидящим у камина. Но Корнюдэ не берет пива, он гордо смотрит…

… на офицера, подымающегося по лестнице.

Офицер, поднявшись снизу по лестнице, входит в свою комнату, первую от входа.

Пассажиры все еще смотрят на лестницу, по которой ушел офицер.

Граф и Луазо переглядываются. Луазо, вдруг улыбнувшись, подмигивает графу. (В кадре взволнованная Пышка.)

Граф тонко улыбается.

Ночь. Двор. Посреди двора черной массой возвышается распряженный дилижанс. Силуэты строений.

Часть двора, навес, лошадиные крупы. Фонарь. Кучер, сидя на корточках, подняв ногу лошади, осматривает копыто. В кадр входит немецкий солдат в мундире и каске. Он молча стоит, поглядывая на кучера. Кучер поднимает голову.

Солдат серьезно и внимательно глядит. Потом не совсем уверенно улыбается.

Кучер улыбается в ответ.

Улыбнувшись смелее, солдат делает шаг вперед, присаживается на корточки рядом с кучером. Берет копыто,

внимательно осматривает, щупает, говорит что-то.

Сидя рядом на корточках, немец и француз улыбаются друг другу. Кучер похлопывает немца по плечу. Немец, улыбнувшись еще шире, отвечает тем же.

Кучер вынимает трубочку. Немец вынимает кисет.

На первом плане сверкающие сапоги немца, поставленные около двери. Коридор. Лестница вниз. На лестнице появляется рука со свечой, затем выходит снизу вся фигура хозяина, идущего на аппарат.

Хозяин, дойдя до двери немца, останавливается. По лестнице поднимается Корнюдэ. Хозяин прижимает палец к губам. Корнюдэ осторожно, на цыпочках идет мимо двери немца. Идущая вслед за ним Пышка обгоняет его, входит в свою комнату и захлопывает дверь. Корнюдэ, глядевший ей вслед, взглядывает на хозяина, вдруг выпрямляется и гордо следует по коридору до ее двери. Останавливается. Теряет монументальность, оглядывается на хозяина.

Хозяин у двери немца. Спокойно зевает.

Корнюдэ мнется около двери, оглядывается по сторонам. В другом конце коридора открывается дверь. Выглядывает Луазо.

Корнюдэ видит его.

Луазо ставит ботинки около двери. Он в брюках со спустившимися помочами. Он замечает Корнюдэ, смотрит, почесываясь.

Корнюдэ поглядел на хозяина, на Луазо, отходит от двери и величественно следует дальше по коридору. Хозяин поворачивается, идет вниз.

Луазо стоит в дверях, притворно позевывает. Мимо проходит Корнюдэ. Луазо провожает его взглядом.

Корнюдэ входит в свою комнату.

Луазо ухмыляется, закрывает дверь.

Пустой коридор. Почти у всех дверей валяются ботинки, выставленные для чистки. Открывается одна из дверей, граф выставляет вторую пару ботинок, он стоит в дверях, задумчивый, изящный, а между тем открывается другая дверь, и выставляет ботинки Каррэ-Ламадон. Оба они стоят, каждый у своей двери, не видя друг друга (между ними поворот коридора). Потом оба, одновременно оглянувшись, выходят, идут навстречу друг другу и неожиданно встречаются у дверей Пышки. (Как раз на повороте.) Любезно улыбаются и расходятся вновь по своим комнатам. Коридор пуст. В конце его открывается дверь Корнюдэ.

Корнюдэ с ботинками в руках выглядывает в коридор. Он уже без сюртука.

Тотчас открывается дверь Луазо, он молниеносно

выглядывает и скрывается.

Корнюдэ, покосившись на Луазо, ставит ботинки и скрывается.

Около двери (взятой изнутри комнаты) стоит, прислушиваясь, Корнюдэ.

Около своей двери стоит, прислушиваясь, чуть не приплясывая от возбуждения, Луазо. Он делает кому-то знаки.

На кровати полусидит г-жа Луазо. Она, приоткрыв рот от возбуждения, жадно следит за мужем…

… который вдруг жадно приникает глазом к замочной скважине и, весь подобравшись, приоткрывает дверь.

Открывается дверь, выглядывает голова Луазо.

Около дверей Пышки стоят Пышка (она в капоте, в руках у нее ботинки) и Корнюдэ. Пышка энергично отпихивает Корнюдэ от дверей комнаты (на заднем плане видна голова любопытствующего Луазо). Корнюдэ не хочет уходить. Пожимает плечами.

— Почему нельзя?

Пышка выпрямляется…

— Как почему — в доме пруссаки…

Пышка выразительно, показывает на сапоги немца, стоящие около его двери.

Потом решительно ставит свои ботинки и вновь выпрямляется.

— А вы сами говорили, что, когда в доме пруссаки, патриоты надевают траур.

Корнюдэ явно смущен. Его уроки восприняты этой женщиной хорошо, даже слишком хорошо. Секунду он мнется, потом выпрямляется, принимает позу памятника и широким жестом протягивает Пышке руку.

— Ты права, гражданка.

Стоит монументом Корнюдэ, пожимая руку оробевшей Пышке.

— Республика оценит твой патриотизм.

Он медленно поворачивается и идет по коридору величественный, умиленный, в спустившихся брюках с болтающимися помочами. (На заднем плане молниеносно захлопывает дверь Луазо.)

Луазо приплясывает около своей двери. Он в полном восторге, он приговаривает:

— Не пустила, не пустила, не пустила.

Он хохочет от восторга.

Разинула рот в восторженном ржании г-жа Луазо.

Пышка, с восхищением глядевшая вслед Корнюдэ (ей

импонирует это гражданское мужество), закрыла дверь. Корнюдэ на заднем плане ушел в свою комнату. Коридор пуст. У всех дверей стоят ботинки.

Сапоги немца.

Туфельки г-жи Каррэ-Ламадон и мягкие штиблеты ее мужа.

Туфли Пышки.

Лаковые ботинки графа и туфли графини.

Грубые башмаки г-жи Луазо и штиблеты г-на Луазо.

Драные сапоги Корнюдэ.

Две пары грубых башмаков монахинь.

Пустой коридор. Ботинки у всех дверей.

Часть четвертая

У окна, в коридоре стоит девушка. Это вчерашняя девушка — горничная. Она держит в переднике несколько пар вычищенных ботинок. Она задумчиво смотрит в окно. За окном тонет в утреннем тумане Тот — маленькая нормандская деревушка. Девушка вздыхает. Оборачивается.

Теперь мы видим весь коридор. На первом плане окно, обернувшаяся девушка. Одна из дверей открыта. В двери г-жа Луазо. Девушка торопливо вошла.

Г-жа Луазо в двери. Подходит девушка, протягивает ботинки. Г-жа Луазо сердито выхватывает их и захлопывает дверь. Девушка выходит из кадра.

Тринадцатилетняя крестьяночка в тяжелых сабо выгоняет из загона большую пеструю корову.

Двор. Посреди двора высится распряженный дилижанс. Девочка гонит корову. Немецкий солдат несет ведро. Около дилижанса кучер и немецкий солдат.

Дилижанс. Возятся около него кучер и немецкий солдат. (Это тот самый солдат, который вчера познакомился с кучером. Он в каске, но без мундира, мундир висит тут же на дверной ручке дилижанса.) Они вдвоем перекрашивают название дилижанса. У них ведерки с краской и кисти.

К колодцу, облепленному утками, подходит девушка с двумя ведрами. Это горничная.

Лицо солдата расплывается в улыбке. Рука машинально, невпопад продолжает мазать, оборачивается кучер.

Девушка опускает ведро в колодец.

Солдат машинально мажет, но взгляд его, как и взгляд кучера, прикован к девушке. Солдат и кучер переглядываются. Расплываются в широчайшей улыбке. Солдат окончательно

опускает кисть в ведерко.

Они стоят ухмыляясь. В кадр торопливо входит Луазо. Кучер немедленно принимается за работу. (Солдат ставит ведерко и кисть, надевает мундир.) Луазо трогает кучера за руку. Кучер отворачивается, отрицательно трясет головой:

— Совсем не поедем.

Сказав реплику, кучер вновь демонстративно погружается в работу: трогает кистью, отшатывается назад, щурится. (Солдат, надев мундир, выходит из кадра.) Встревоженный Луазо хватает кучера за плечо. Тот досадливо оборачивается:

— Немецкий офицер запретил запрягать.

И вновь кучер в работе. Луазо отходит.

На крыльце стоит улыбающаяся Пышка. Луазо подходит к двери. Он на секунду задерживается, окидывает Пышку быстрым подозрительным взглядом, входит в дверь. Пышка, удивленно поглядев ему вслед, вновь с улыбкой поворачивается.

У колодца немецкий солдат и горничная. Они глядят друг на друга. Девушка придерживает полное ведро, стоящее на стене колодца. Оно наклонилось. Течет вода на сапоги немца.

Улыбается Пышка.

В кадре возникает монументальная фигура Корнюдэ. Он появляется в кадре снизу. Он стоит, положив руку за борт. Он делает величественный жест отрицания.

— Я не говорю с врагами отечества.

Он поворачивается и столь же монументально движется к лестнице. Граф, Луазо, Каррэ-Ламадон удивленно глядят ему вслед. (Вся группа около комнаты немца.) Граф пожимает плечами. Стучит в дверь. Все принимают достойные позы.

Луазо поправляет галстук.

Ждут. Вздрагивают. Граф открывает дверь, сохраняя холодно-достойный вид.

Входят в комнату. Впереди граф, за ним Каррэ-Ламадон, сзади Луазо. Он прикрывает дверь.

На переднем плане немец. Он сидит, развалившись в кресле, положив на колени какую-то книгу. Он в халате и вышитых туфлях. На голове фуражка. За его спиной граф и Каррэ-Ламадон. Подходит Луазо. Немец не обращает на них ни малейшего внимания.

(От двери.) Три спины.

Стоящие за спиной немца переглядываются, перемигиваются, собираются с духом, теряют уверенность. Наконец немец чуть заметно подымает голову. Принимая этот жест за разрешение говорить, граф немедленно наклоняется к нему:

— Мы хотим ехать, сударь.

Немец, не оборачиваясь, отрицательно качает головой. Лицо его холодно и невозмутимо. Трое за его спиной вздрагивают. Луазо шепчет что-то графу. Граф, успокоительно подняв руку, нагибается к немецкой спине. Нежно, ласково, терпеливо его спрашивает:

— Почему?

Немец пожимает плечами. Трое приходят в еще большее волнение. Луазо делает графу какие-то знаки. Каррэ-Ламадон отводит Луазо за руку. Граф еще нежнее, еще ласковее, еще мягче нагибается к спине немца.

— Но у нас есть разрешение.

И опять трое застыли в ожидании. Это длится одну секунду. Немец вдруг резко оборачивается. Все трое вздрагивают. Поглядев на них мгновенно, немец вновь отворачивается. Холодно ждет.

— Не хочу, можете идти.

Трое растерянно молчат. Граф, кисло вздохнув, кланяется спине немца.

Три спины откланивающихся посетителей. Откланявшись, они поворачиваются на аппарат.

Холодное лицо немца, неожиданно глядящего в пространство.

У двери немца растерянно стоят трое посетителей. Луазо закрывает дверь. Граф пожимает плечами.

— Какая-нибудь формальность, завтра поедем.

Луазо вдруг багровеет. Он сердито говорит:

— Эта формальность стоит мне 10 000 франков в день.

Он сердито оборачивается и вдруг яростно пихает ногой сапоги немца, стоящие около двери. Сапоги летят. Луазо бежит к лестнице. Идет за ним граф. Идет Каррэ-Ламадон.

Дверь. Опрокинутые сапоги.

А немец сидит в той же позе. Но выражение его лица решительно изменилось. Он держит в руках книгу. Он вынимает из нее цветок. Он нюхает цветок и вздыхает. Он мечтательно шепчет:

— Элеонора.

Опускает руку с цветком, мечтательно глядя в пространство. Вздыхает.

К двери немца подходит Луазо. Он смущенно оглядывается, подымает сапоги, вытирает их рукавом, аккуратно ставит, отходит оглядываясь.

Сапоги.

Руки тасуют карты.

На стол, в полосу света от лампы, ложатся карты. На столе

куча медяков, руки.

— Если утро началось скучно, то вечер начнется весело.

Пышка, весело улыбаясь, рассматривает карты. Она держится с подчеркнутым достоинством.

Она показывает карты сидящему рядом Корнюдэ. Корнюдэ не играет, он погружен в тройное блаженство: вино, трубка и женщина — Пышка. Он с наслаждением выпускает клубы дыма, кладет трубку, благодушно склоняется к картам Пышки и, кивнув ей головой, берется за пенящуюся кружку. Пышка кладет карту.

Рядом с ним сидят графиня и Каррэ-Ламадон. Каррэ-Ламадон кладет карту. Он сегодня весел, как и все. Он кокетливо поглядывает на графиню. Та держит карты обеими руками, на виду. Она явно не понимает игры и добродушно улыбается.

Следующая пара — супруги Луазо. Луазо торопливо подсовывает жене карту и получает в обмен другую. Но если Луазо сплутовал весело, то его жена схватила карту воровато и мрачно. Перед ней больше всего медяков.

Во главе стола — хозяин. Он смеется, трясясь всем своим киселеобразным телом. Его маленькие глазки хитро прищурены. В жирной пятерне зажат веерок карт.

Бегают тонкие женские пальцы по клавишам. В кадр входит мужская рука, вытаскивает застрявший клавиш.

Это поет, аккомпанируя себе на стареньком пианино, г-жа Каррэ-Ламадон. Граф стоит рядом, облокотясь локтем о крышку. Он восторженно слушает, вытаскивая застрявшие клавиши. Заливается г-жа Каррэ-Ламадон.

— Любовь к отчизне движет нами…

Восхищенно слушает граф. Наклоняется, вытаскивая клавиши. Со вздохом поворачивается, глядит…

…на камин, у которого греются обе монахини. Потупившись, они бормочут свои молитвы.

Младшая вдруг поднимает глаза. Она внезапно кидает в сторону графа блестящий, томный взгляд. Взгляд почти вызывающий.

Граф подымает брови. Монокль падает. Он удивленно смотрит… но видит только камин. У камина, потупившись, бормочут свои молитвы две монахини.

Только сейчас мы видим гостиную целиком. Стол, за которым играют в карты. Граф и г-жа Каррэ-Ламадон у пианино. Монахини у камина. В гостиную входит, пересекая ее, горничная с кружкой пива.

В кадр входит горничная с кружкой пива. Входит и, не поставив кружку, поворачивается, замирает.

Г-жа Каррэ-Ламадон берет, закатив глаза, высочайшую ноту.

Граф восхищенно вставляет монокль в глаз…

…Отчизна дорога-а-а-а…

Застыла пивная кружка у рта Корнюдэ. С восхищенным изумлением смотрит Пышка.

Блаженная улыбка разлита на лице графини. Болезненно скривился Каррэ-Ламадон. Кажется, он сейчас завоет. (В кадре на первом плане неподвижная туша хозяина.)

Быстро обменялись картами супруги Луазо, притворяющиеся восхищенными, но не забывающие о медяках.

Слушают монахини. Руки их застыли в четках.

Кончилась высочайшая нота. Граф восхищенно выронил монокль, вытащил клавиш и зааплодировал.

Опрокинулась пивная кружка в рот Корнюдэ. Горничная поставила перед ним следующую и повернулась. Пышка зааплодировала. (Все это одновременно.)

Улыбнулась и зааплодировала сладкая графиня. Облегченно вздохнул Каррэ-Ламадон. Хозяин положил карту. (Тоже все одновременно.)

Разом перекрестились обе монахини.

Взглянули наверх сидящие за столом. Хозяин встал. (Горничной уже нет в кадре.) Положил карты.

На верху лестницы стоит немецкий офицер. Он делает короткий жест подбородком. Поворачивается и исчезает. Хозяин идет к лестнице. (Никто уже не интересуется им.)

За столом уже идет прежнее веселье. Каррэ-Ламадон, резвясь, делает вид, что хочет заглянуть хозяину в карты. Графиня кокетливо шлепает его по руке. Он подставляет ладони. Сама собой возникает игра в лапки.

Пышка, подражая графине, бросает карты и шлепает по руке Корнюдэ. Тот ставит кружку. Возникают лапки.

У пианино играют в лапки граф и г-жа Каррэ-Ламадон.

Восторженно хохочет Пышка, шлепая неуклюжего, добродушно ухмыляющегося Корнюдэ. Сияет графиня, шлепая умиленно тающего Каррэ-Ламадона.

Только г-жа Луазо по-прежнему мрачна. Она с изумительной ловкостью, привычной кассирше, пересчитывает и складывает в столбики медяки, горкой лежащие перед ней. В то время как ее супруг исподтишка подтасовывает колоду и ногтем помечает карты.

(В кадре стол, лестница.) По лестнице спускается хозяин. Идет к столу.

Пышка, хохоча, хлопает Корнюдэ. В кадр входит хозяин. Останавливается около Пышки, мрачно глядит. Зевает. Пышка подымает голову. Руки ее остаются лежать в руках Корнюдэ.

Кончает зевок хозяин. Захлопывает пасть. Лениво спрашивает:

— Прусский офицер приказал спросить, изменили ли вы свое решение.

Мгновенно отшвырнув руки Корнюдэ, Пышка вскакивает, оскорбленная в своем новорожденном патриотизме, она стоит перед хозяином, гневно глядя на него, сжимая кулаки.

Спокойная харя хозяина.

Взбешенная Пышка вдруг разражается руганью. Сквозь напускную тонкость в ней прорвалась нормандская [натура —] крестьянская, боевая и грубоватая:

— Скажите этой свинье, этой прусской гадине…

Орет, трясясь от бешенства, Пышка. Она и впрямь оскорблена если не в патриотизме, то в своем самоуважении, ибо в эти дни она хочет быть наравне с остальными дамами.

— Скажите этой дохлятине, что я никогда не соглашусь.

Еще кричит Пышка, а хозяин уже повернулся, спокойно пошел. Орет вслед ему Пышка:

— Никогда! Слышишь? Никогда!

Дрожит от злости Пышка. Сидящие за столом застыли с приподнятыми для лапок руками.

Недвижный от изумления граф держит руки испуганной Каррэ-Ламадон.

Крестятся мелкими крестиками перепуганные монахини.

Каррэ-Ламадон вскакивает. Опершись руками о стол, он спросил Пышку:

— Чего он хочет от вас?

Пышка резко оборачивается. Она тоже опирается руками о стол, пригибаясь к Каррэ-Ламадон. Каррэ-Ламадон застыл.

— Вы хотите знать, чего он хочет?

Пышка делает движение вперед. Каррэ-Ламадон пятится, приподымая руку, как будто Пышка собирается заехать ему в физиономию.

— Он хочет переспать со мной ночь!

Испуганно смотрит Каррэ-Ламадон.

С треском поставил Корнюдэ кружку на стол. Выплеснулось пиво. Разлетелась кружка.

Графиня всплеснула руками.

Луазо вскочила.

Крестится старшая монахиня.

Подымается Корнюдэ, негодующий, медлительный. Подымается, как изваяние оскорбленного патриота.

Граф энергично пожимает плечами.

— Варвар!

Он выпускает руки г-жи Каррэ-Ламадон и выходит из кадра.

Графиня простирает руки к Пышке, и та падает в ее объятия.

— Зверь!

Прижимает графиня к своей груди голову Пышки. Позади женщин величественная фигура Корнюдэ.

Энергично шагают по комнате мужчины. Они шагают мимо аппарата, от аппарата и на аппарат. Они бороздят комнату. Они хмурятся. Они шагают, заложив руки в карманы или за борта сюртука. Они жестикулируют. Они наполняют кадр возбужденным движением.

Встречаясь, эти патриоты обмениваются быстрыми репликами негодования.

— Пруссак!

— Негодяй!

И, взмахнув руками, расходятся.

Чтобы тотчас же столкнуться в следующем кадре. (Другой ракурс.)

— Животное!

— Мерзавец!

Вновь рассыпаются. Не успев разойтись, застывают.

Спускается по лестнице офицер.

Выпрямились женщины у стола. Пышка подняла голову.

Застывшие мужчины. Медленно идет офицер по гостиной. На его дороге Каррэ-Ламадон. Дойдя до него, офицер останавливается.

Офицер холодно глядит на него. И Каррэ-Ламадон медленно, сам того не замечая, принимает положение «смирно», колесом выпятив живот и откинув голову.

И когда Каррэ-Ламадон откинулся до предела, офицер небрежно кивает головой и проходит дальше.

Он входит на кухню, подходит к окну. (Хозяин, сидящий у бочки, встает при его входе.)

Офицер задумчиво чертит на стекле сердце, пронзенное стрелой. Вздыхает. Поворачивается. Отходит.

Медленно поворачивает голову (очевидно, следя глазами за проходящим офицером) Луазо.

Офицер подымается по лестнице. У стола Корнюдэ напряженно следит взглядом и вдруг с треском разбивает вторую кружку.

Зажестикулировали, заговорили мужчины.

Встали, крестясь, монахини.

Около монументального Корнюдэ слились в тесную группу протеста три женщины.

Открывается дверь немца. Он ставит сапоги у двери.

Подымаются по лестнице возмущенные буржуа, подымаются возмущенные патриоты.

Передние уже входят в коридор. Они идут протестующими группами. Идут демонстративно. Они кидают на дверь немца негодующие взгляды. Прошли граф, Каррэ-Ламадон…Идут обе монахини. Идет Луазо.

Идет Луазо. Он опрокидывает сеііогЙ немца. ОН Яростно пихает их ногой.

Вслед за Луазо проходят женщины, предводительствуемые г-жой Каррэ-Ламадон. Скромнее всех держится Пышка, несколько смущенная этим взрывом патриотизма. Последним идет Корнюдэ. Он прочно останавливается около двери. Он принимает позу монумента.

Он изрекает:

— Францию вы победили, но французских женщин — никогда!

Это явно историческая фраза. Корнюдэ медленно выплывает из кадра.

Открывается дверь. Рука яростно ставит ботинки. Вторая дверь. Вторая пара ботинок. Рука ставит их с неумолимым протестом. Третья дверь. Четвертая. Пятая.

Шестая дверь. Дверь Корнюдэ. Самая яростная.

Пустой коридор. Шеренга ботинок.

Шеренга ботинок.

Лежат жалкие, поверженные в прах сапоги немца.

Часть пятая

В коридоре, перед окном стоит Пышка. За окном сиротливые домишки Тота, под серым небом. Пышка мечтательно улыбается. Она поворачивается, идёт на аппарат.

Идет к лестнице. Спускается.

Пышка стоит на лестнице. Смотрит вниз, улыбаясь. Сверху в ракурсе гостиная, стол, вокруг которого сидят путники. Женщины на первом плане. Деталь лестницы, плечо и голова Пышки. Пышка пошла вниз.

С лестницы сходит Пышка. Она останавливается на нижней ступеньке. Приветливо улыбается. Идет к столу. (Все в гостиной на вчерашнем месте.)

Стол. За столом Корнюдэ, супруги Луазо, Каррэ-Ламадон, графиня. Они с улыбками, немножко перетянутыми, смотрят навстречу входящей в кадр Пышке. Пышка, свежая, пышущая здоровьем, спокойная, радостная, садится на свое вчерашнее

место, полая всем приветливые улыбки. Каррэ-Ламадон отворачивается. Корнюдэ, сидящий рядом с Пышкой, пускает дым. Пышка держится с подчеркнутой благовоспитанностью. Как и вчера, рядом с графиней Каррэ-Ламадон. Искоса поглядывая на Пышку, он вздыхает и поглядывает на графиню. Та отвечает понимающим взглядом и вздыхает в свою очередь.

Супруги Луазо перекидываются острыми взглядами. Г-жа Луазо презрительно поджимает губы. Г-жа Луазо берет карты и вновь бросает их на стол.

Пышка оглядывается. Улыбка на ее лице медленно тухнет. Пышка испытующе глядит. Она еще не понимает, что сегодня патриотизм уже выходит из коды.

Сидящие у камина монахини вдруг обе разом зевают, мелкими крестиками покрывая рты.

У пианино г-жа Каррэ-Ламадон. Она смотрит в сторону Пышки. Г-жа Каррэ-Ламадон встряхивается. Вновь начинает Петь.

— Нам утро приносит прохладу… Граф задумался. У г-жи Каррэ-Ламадон застрял клавиш. Она бросает на графа недоуменной взгляд. Очнувшись, граф поспешно вытаскивает клавиш. Пение возобновляется с удвоенной силой.

Пышка оглядывается с той же тающей робкой улыбкой. Графиня вздыхает. Каррэ-Ламадон, сморщившись, вдруг встает, отходит к окну. Пышка не понимает, в чем дело, почему в комнате натянутая атмосфера.

На первом плане у решетки окна появляется Каррэ-Ламадон. Двор пуст. Посреди двора ненапряжённый дилижанс. Кучер ведет лошадь.

Оживился Каррэ-Ламадон у окна. Люди, сидящие за столом (на переднем плане), оживились, обернулись. Луазо встал.

Кучер подводит лошадь к дилижансу, останавливается. Зевает.

У окна на переднем плане появляется с Каррэ-Ламадон фигура Луазо, заслоняет часть окна.

Возбужденные Луазо и Каррэ-Ламадон приникли к окну. Г-жа Луазо приподымается, опираясь на стол. Корнюдэ уже встал. Глядит графиня на Пышку.

Г-жа Каррэ-Ламадон перестала петь. Граф, отвернувшись от нее, напряженно смотрит.

Стол у окна. У окна уже трое, присоединился Корнюдэ. Оживление. За столом остались женщины. Г-жа Луазо стоит, опираясь о стол руками.

Окно почти сплошь закрыто мужскими спинами. Вдруг все трое сникают, Каррэ-Ламадон, а за ним Корнюдэ вяло отходят, открывают окно. Теперь мы видим, что кучер, отзевавшись, повел

лошадь дальше. Луазо остался около окна.

Каррэ-Ламадон берет карты и бросает. Тревожно оглядывается Пышка, стараясь понять, в чем дело. Зевает Корнюдэ, рассматривая на свет кружку.

Граф вздохнул, облокачивается вновь о крышку пианино. И тут же вздрагивает, выпрямляется.

В гостиную входит и идет по направлению к лестнице офицер. Граф выпрямился у пианино. Все сидящие за столом отвернулись.

Стол. Выпрямился негодующий Корнюдэ. Брови его сошлись на переносице. Его поза олицетворяет протест. Вздернув голову, пытается возобновить вчерашний патриотизм Пышка. Повернулись со страшным выражением робкой надежды и остальные.

Идет офицер. Неожиданно граф отделяется от пианино и быстро направляется к нему.

Застыли и все за столом. Напряженный интерес.

Граф остановил офицера. Он явно собирается заговорить. Секунду они стоят друг против друга. Затем офицер строго машет перед носом графа: «Разговоры, мол, излишни». Идет дальше. Граф остался на месте.

За столом вздохнули и отвернулись, как будто ничего не случилось. Графиня даже улыбнулась и протянула Каррэ-Ламадону руки для лапок. Корнюдэ принимает постепенно естественную позу. Взволнованная Пышка поглядывает на соседей. Графиня шлепнула Каррэ-Ламадона. Пошли лапки. Но в лапках нет и тени оживления.

Граф стоит посреди гостиной. Офицер подымается по лестнице. Ушел. Стоит граф.

Стоит граф. Вставляет в глаз монокль, роняет. Пожимает плечами. Медленно идет.

Подходит к пианино. Совершенно машинально облокачивается. Г-жа Каррэ-Ламадон мгновенно подбирается, бросает на графа кокетливый взгляд, собирается петь. Граф взглядывает. Вставляет монокль. Роняет его. Пожимает плечами и, неодобрительно покачав головой, отворачивается. Г-жа Каррэ-Ламадон мгновенно вскакивает, захлопывает крышку, кидает на графа взбешенный взгляд и выбегает.

Сидящие у стола исподтишка провожают Каррэ-Ламадон взглядами, впрочем, делая вид, что это их не касается. Каррэ-Ламадон, вздохнув, покорно подставляет руки графине. Графиня задумчиво шлепает Каррэ-Ламадона, вздрагивает и шипит. Пышка сидит, потупившись, кусая губы, поглядывая исподтишка на соседей, ей явно не по себе. Она уже чувствует, что

раздражение как будто относится к ней.

Г-жа Каррэ-Ламадон яростно подымается по лестнице. Она останавливается на секунду около двери офицера, кусая губы, готовая разрешиться не то бранью, не то слезами. А между тем по коридору из глубины идет к повороту немецкий офицер. Заметив офицера, она вдруг подбирается. Сразу став спокойной, она медленно идет ему навстречу. Они встречаются как раз на повороте. Г-жа Каррэ-Ламадон, поводя плечиком, кидает на офицера огненный взгляд и проходит мимо. Она идет подчеркнуто медленно. Офицер останавливается, оглядывается. Думает две-три секунды, пожимает плечами, входит к себе в комнату. Г-жа Каррэ-Ламадон яростно поворачивается, идет назад. Навстречу ей поднимается Пышка. Обе женщины встречаются на том же повороте. Они обливают друг друга откровенным презрением, обмениваются взглядами ненависти и одновременно захлопывают двери своих комнат.

У стола продолжается унылое сидение. Графиня все еще шлепает Каррэ-Ламадона, который вздрагивает при каждом ударе. Луазо около окна. Он делает что-то, водит рукой.

Оказывается, Луазо ловит муху. Поймав ее, он тщательно отрывает ей лапки и крылышки, давит ее между пальцев и вытирает руку.

У стола все то же. Только граф брезгливо отвернулся от Луазо. Графиня шлепает Каррэ-Ламадона. Корнюдэ вдруг выпрямляется. Он неожиданно закладывает руку за борт и произносит:

— Республика оценит ее патриотизм.

Все за столом морщатся от этой бестактности. Сегодня патриотизм уже не котируется. Графиня после секундной паузы усиленно шлепает Каррэ-Ламадона.

Луазо ловит вторую муху, обрывая ей лапки, он говорит, говорит то, что думают остальные.

— …А мои заказчики не оценят…

И, раздавив муху, он отходит от окна. Реплика Луазо попадает в точку.

Каррэ-Ламадон, все более нервничающий, протягивает графине руки. (На этот раз ладонями вверх.) Он шлепает ее с неожиданной для него самого силой. Графиня вскрикивает и остается секунду неподвижной. Ее рот раскрыт. Затем заморгала глазами, чуть не плача от обиды, она начинает вставать.

Каррэ-Ламадон обалдел от неожиданности и конфуза.

Графиня встает и уходит, сдерживая слезы. Смущенный Каррэ-Ламадон вспыхивает. Он не понимает, что произошло. Он в панике. Граф обливает его презрительным взглядом и, пожав

плечами, выходит. Каррэ-Ламадон поворачивается в другую сторону, беспомощно ища у кого-нибудь сочувствия.

Обе монахини встают, испуганно крестясь, и торопливо выходят, оглядываясь на Каррэ-Ламадона, словно он сейчас бросится на них.

У стола. Корнюдэ невозмутим. Луазо ухмыляется. Г-жа Луазо считает медяки. Неожиданно Каррэ-Ламадон яростно нагибается к Луазо.

— Вы все время плутовали.

Оба Луазо величественно выпрямляются. Г-жа Луазо окидывает Каррэ-Ламадона презрительным взглядом.

— Вы дурно воспитаны.

Супруги Луазо с изумительной быстротой собирают карты и медяки и выходят.

Каррэ-Ламадон беспомощно смотрит им вслед. За столом остался один невозмутимый Корнюдэ.

Каррэ-Ламадон с ненавистью глядит на него. Шипит:

— Вот она, ваша республика!

Он быстро выходит. В кадре остается один Корнюдэ, сидящий в позе гражданской скорби.

Каррэ-Ламадон подходит к двери своей комнаты, входит. Ровно одну секунду коридор пуст. Каррэ-Ламадон выскакивает из комнаты с таким видом, словно наткнулся в ней на гремучую змею. По некоторым признакам видно, что ему попало по физиономии. Постояв у двери и не решившись еще раз войти, он идет к окну.

Перед окном стоит Каррэ-Ламадон. Он, вздыхая, смотрит на сиротливые домики Тота, зябнущие за окном под свинцовым тяжелым небом. Начинает ловить муху. Оглядывается.

Перед окном стоит Каррэ-Ламадон. Дверь одной из комнат открывается. Выходит взволнованный граф, произнося какую-то убийственную реплику (относящуюся, очевидно, к оставшейся графине). Постояв, граф подходит к окну.

Теперь уже двое стоят перед окном. Оба вздыхают. Каррэ-Ламадон начинает ловить было муху, но, смутившись графа, прячет руку назад. За окном сиротливые домики Тота, тяжелое небо. Вздохнув, Каррэ-Ламадон оборачивается к графу:

— Любопытно…

Каррэ-Ламадон мнется. Ему явно трудно выразить мысль. Все-таки он продолжает:

— С чисто научной точки зрения…

Граф, заинтересовавшись, вставляет в глаз монокль. Каррэ-Ламадон шевелит в воздухе пальцами.

— Юридически она имеет право отказывать кому бы то ни

было.

Граф изумленно вглядывается в Каррэ-Ламадона, роняет монокль. Пожимает плечами и отходит от окна.

Граф идет вниз. Каррэ-Ламадон смущенно следит за ним. Вдруг оборачивается. На другом конце коридора открылась дверь. Луазо сердито выскочил в коридор. Дверь захлопнулась за ним сама собой. Луазо пошел на аппарат.

Около стола сидит и тянет пиво Корнюдэ, весьма довольный самим собой и пивом. Вдруг он сурово выпрямляется. В кадр входит граф и небрежно усаживается. Как будто все решительно в порядке.

По лестнице спускается Луазо. Он доходит до крупности второго плана.

Останавливается. Говорит, ни к кому не обращаясь:

— В неделю это составит 72 840 франков, не считая процентов.

Кончив реплику, он идет на аппарат.

И еще не исчез он из кадра, как наплывом появляется спускающаяся г-жа Каррэ-Ламадон. Остановясь на нижней ступеньке, она, пожимая плечиками, произносит:

— Не понимаю, что он в ней нашел.

Кончив реплику, она идет на аппарат.

И не успела она выйти из кадра, как на лестнице появляется спускающаяся графиня. Она останавливается, говорит:

— Разумеется, он предпочел бы любую из нас.

Она идет на аппарат.

И ее сменяет г-жа Луазо. Ее лицо кривится от ярости и презрения. Она цедит сквозь зубы:

— В конце концов, это ее профессия.

Она проходит на аппарат.

В кадре гостиная. Она вновь полна путниками, сидящими в разнообразных позах.

В дверях стоит хозяин. Они мрачно смотрят на него. Лицо его расплывается в улыбку.

Он улыбается все шире.

Он начинает смеяться, колышась всем телом.

Руки нервно теребят и рвут игральную карту.

Ноги нервно стучат по полу.

Пальцы отбивают дробь по колену.

Каррэ-Ламадон бросил разорванную карту, подпер голову руками.

Граф резко переменил позу.

Луазо у окна поймал муху и яростно раздавил ее.

Часть гостиной. Вечер. Стол. У стола граф и Каррэ-Ламадон. Корнюдэ стоит за ними, скрестив руки. Луазо у окна яростно ловит мух. Все мужчины и ни одной женщины. Вскочил Каррэ-Ламадон, пошел.

Яростно зевнула г-жа Луазо.

Зевнула графиня и г-жа Каррэ-Ламадон.

Зевнули и закрестились монахини.

Все женщины, кроме Пышки, собрались вокруг камина, словно демонстрируя ссору этим отделением от мужчин. Дамы сидят спинами к остальному обществу.

И одна, обособленно, около пианино сидит Пышка. Она сидит выпрямившись. Она тревожно оглядывается.

Посреди гостиной яростно ходит, заложив руки в карманы, Каррэ-Ламадон. Три шага вперед, три шага назад. Три шага вперед, три шага назад.

Граф с ненавистью следит за шагающим, поворачивая голову.

Ходит Каррэ-Ламадон. Три шага вперед, три — назад.

Отчаянно зевнул у окна Луазо. Пошел на аппарат.

Резко переменил позу граф. Позади него, около стенки, стоит, невозмутимо сложив руки на груди, Корнюдэ.

Шагают посреди гостиной Каррэ-Ламадон и Луазо.

Граф с ненавистью следит за шагающими. Старается глядеть в потолок. Не может. Вскакивает сам.

Вскочил граф. Пошел.

Уже трое шагают.

Шагают трое в другом ракурсе.

Шагают в третьем ракурсе. Столкнулись. Остановились. Обменялись ненавидящими взглядами. Разошлись.

Бросился граф в кресло.

Бросился Каррэ-Ламадон в кресло. Стучит ногой.

Сидит Луазо в кресле. Стучит ногой. Вскочил.

Тревожно глядит Пышка. Поведение этих людей, научивших ее патриотизму, все больше беспокоит ее.

Шагает Луазо. Вскакивает Каррэ-Ламадон, сидящий на заднем плане.

Зевают дамы у камина.

Шагают Луазо и Каррэ-Ламадон. Вскакивает сидящий на заднем плане граф.

Тревожно оглядывается Пышка. Подымает голову.

Остановились рядом трое мужчин. Обернулись. По лестнице спускается хозяин. Медленно идет.

Повернулись все дамы около камина. Глядят. Замирают. Проходит мимо мужчин хозяин. Они поворачиваются ему вслед.

Напряженно глядят дамы.

Быстро переглянулись г-жа Луазо и г-жа Каррэ-Ламадон.

С какой-то робкой надеждой глядит граф. Он чуть не прижимает руку к сердцу.

Затаил дыхание Каррэ-Ламадон.

Хозяин стоит около Пышки. Спрашивает:

— Прусский офицер приказал спросить…

Мгновенно вскакивает Пышка.

Она кричит:

— Скажите этой…

Но не договаривает, она сдерживается, садится. Коротко говорит:

— Нет…

Хозяин поворачивается, идет.

Идет через гостиную к лестнице. И вместе с его проходом начинают вяло расходиться мужчины.

Пышка, еще негодующая, оглядывается. Она ищет взглядом сочувствия.

Дамы, вздохнув, отворачиваются.

Оглядывается Пышка в другую сторону. Она уже начинает понимать, что эта игра в патриотизм явно не годится.

Вяло садятся мужчины. Уходит по лестнице хозяин.

Оглядывается, уже тревожно, Пышка. Ей мучительно сдать свои позиции, потерять единственный козырь, равняющий ее с этим обществом.

Граф глядит в потолок. Он сидит в позе безразличия и тоски.

Разглядывает свои ногти Каррэ-Ламадон.

Полная неподвижность. Ассортимент разнообразных поз — тоски, раздражения.

Сидит графиня.

Сидит граф так же неподвижно, но в другой позе.

Сидит в третьей позе.

Сидит Каррэ-Ламадон.

Сидит Каррэ-Ламадон в другой позе.

Сидит г-жа Луазо.

Сидит все в той же позе.

Сидит, не шелохнется все в той же позе презрения.

Стоит Корнюдэ.

Сидит Луазо.

Сидит графиня.

Застыли монахини.

Застыли мужчины.

Полная неподвижность в гостиной. В углу кадра Пышка около пианино.

Пышка. Она сидит выпрямившись. Она тревожно оглядывается.

Она кусает губы. Она медленно встает. Что-то нужно сделать. Нужно чем-то разорвать эту тяжелую неподвижность.

Она неподвижно, тревожно глядит перед собой. Вдруг стремительно бросается вперед.

Дверь, ведущая на кухню. Пробегает Пышка.

Сразу вскочили мужчины, стряхнув неподвижность.

Бешено орет Луазо, стуча кулаком по столу:

— Она не имеет права отказываться!

В кадр врывается лицо Каррэ-Ламадона, он захлебывается от ярости, кричит:

— Это ее профессия!

Протягивает вперед руку Корнюдэ.

— Гражданка имеет право распоряжаться своим телом.

Яростное лицо г-жи Луазо.

— Эту шлюху нужно связать и притащить к нему силой.

Около стола уже стоят все восемь человек. Возбужденные, яростные, они кричат, жестикулируя, перебивая друг друга. Только Корнюдэ стоит в стороне укоризненным монументом.

На крыльце, под фонарем стоит Пышка. Она молча, неподвижно глядит в пространство. Она долго стоит неподвижно. Идет на аппарат. Ее лицо вырастает в кадре. О чем она думает? Ее глаза тяжело глядят на нас.

Стойло, тускло освещенное фонарем. Девочка доит корову. В кадр входит Пышка. Останавливается.

Лицо Пышки, напряженное, думающее. Она глядит в пространство невидящими глазами. Она глубоко внутри переосмысливает что-то. Она вновь идет на аппарат.

Она делает шаг вперед и останавливается около самой доящей девочки. Девочка робко поднимает голову. Пышка вдруг садится на корточки, отодвигает девочку.

Все так же пристально глядя, Пышка ловко доит привычными пальцами, и мы видим: это крестьянка. Широкая спина. Профессиональные движения доильщицы. Но руки ее начинают замирать. Глаза наливаются слезами. Она сидит, держа корову за соски.

Лицо Пышки. Глаза, налитые слезами. Дрожащие губы. Напряженный взгляд.

Пышка вдруг встает. Идет из кадра. Удивленная девочка глядит ей вслед.

Кричит графиня, стоящая на первой ступеньке лестницы и обернувшаяся вниз к Каррэ-Ламадону:

— Это вы виноваты! Это вы говорили ей про патриотизм!

Каррэ-Ламадон разводит руками, графиня, продолжая обиженно говорить, идет наверх.

Подымающийся по лестнице Луазо задерживает идущего впереди раздраженного графа, чтобы сердито заявить:

— Не я, а вы первый сказали, что немцу нельзя подавать руку.

Корнюдэ мрачно размышляет около своей двери, взявшись за ручку. Он изрекает:

— Разумеется, каждая гражданка имеет право распоряжаться своим телом, но в данном случае…

Раздраженно хлопают дверьми, входя в свои комнаты, буржуа.

Неподвижно стоит Пышка. Напряженно — горько смотрит, как бы решая что-то.

Тускло освещена отблеском фонаря пара, слившаяся в поцелуе. Мужское плечо. Женский запрокинутый затылок.

Напряженно, с еще полными слез глазами, смотрит Пышка.

Хлопают двери. Вылетают яростно вышвыриваемые боты.

Дверь, вылетают ботинки.

Лицо Пышки, неподвижно глядящей в пространство Пустой коридор. Беспорядочно валяются вышвырнутые ботинки.

Ботинки.

Ботинки.

Аккуратные сапоги немца.

Часть шестая

По лестнице на аппарат спускаются граф и Пышка. Граф ведет Пышку под руку. Он необычно вежливо пригибается к ней, приостанавливается, говорит:

— Высшее назначение женщины, дитя мое, состоит в том, чтобы жертвовать собой.

Они спускаются на аппарат. Пышка восхищенно и почтительно слушает, явно не понимая, в чем дело. Они выходят из кадра.

В кадр, как бы продолжая движение предыдущего кадра, входит Пышка, но уже не с графом, а с Каррэ-Ламадоном. Продолжая игру графа, Каррэ-Ламадон интимно наклоняется к Пышке, говорит:

— Когда в положение, подобное вашему, мадемуазель, попадали древние римлянки…

Внимательно и удивленно слушает Пышка. Они проходят.

И в следующий кадр (около двери на кухню) Пышка входит уже не с Каррэ-Ламадоном, а с Луазо. Луазо говорит, захлебываясь, прикидываясь простачком, похлопывая Пышку по плечу:

— Э, милая моя, патриотизм, в конце концов, это только патриотизм, не больше.

Пышка начинает понимать. Она внимательно взглядывает на Луазо, пожимает плечами, проходит в кухонную дверь. Луазо идет за ней.

Но на кухню Пышка входит не с Луазо, а вновь с графом. Он, продолжая прежнюю игру, ласково нагибается к ней.

— Юдифь, мадемуазель, отдалась Олоферну, чтобы…

Не дослушав, Пышка поворачивается, идет обратно, сопровождаемая ласковым графом.

Но в гостиную она входит уже с Каррэ-Ламадоном. Каррэ-Ламадон оживленно говорит что-то. Они идут к камину. Они останавливаются на минуту. Они проходят дальше.

И к столу они подходят уже втроем: с двух сторон Уговаривают Пышку Луазо и Каррэ-Ламадон. Они проходят.

И к пианино они подходят уже вчетвером. Присоединился граф. В три рта уговаривают Пышку патриоты. Они идут на аппарат. Вырастает лицо Пышки.

Пышка. Она сосредоточенно думает. Она взволнованно кусает губы. Она оглядывается. Она вдруг резко оборачивается.

Она бежит к лестнице.

Она поднимается по лестнице навстречу идущей сверху графине. Они встречаются.

Графиня принимает Пышку в свои объятия. Она интимно и жарко шепчет ей на ухо:

— Какой интересный мужчина!

Наверху, за спиной графини, мы уже видим г-жу Луазо. Видим хорошенькую головку г-жи Каррэ-Ламадон. Пышка освобождается из графининых объятий, она торопливо идет вниз.

И внизу, около лестницы ее перехватывает граф, вдруг ставший фривольным, почти подмигивая, чуть не тыча Пышку в бок, он с неожиданной плутоватостью бормочет ей на ухо:

— Знаешь, детка, я понимаю его…

И если граф начал фразу, Луазо, сменивший его, закончил ее так, что остается неясным, кто же именно ее сказал. Луазо продолжает:

— Ты такая хорошенькая…

И Каррэ-Ламадон, ставший вдруг похожим на Луазо, заканчивает:

— Он всю жизнь будет хвастаться.

Пышка резко оборачивается.

Ее губы дрожат. Прижимая руку к груди, она говорит:

— Но я не хочу…

Она ждет ответа от патриотов. Она повторяет:

— Не хочу.

Она оборачивается. Она стремительно бежит.

Около камина сидят обе монахини. Они встают. В кадр вбегает Пышка. Старшая монахиня обнимает ее. Она простирает руку, как бы останавливая посягающих на Пышку.

Она усаживает Пышку на стул, она склоняется над ней, гладит ее по волосам.

Напряженно глядит куда-то вверх, беззвучно шевеля губами, младшая монахиня. У нее лицо подвижницы.

Гладит старшая монахиня Пышку по голове. Она мягко, ласково говорит:

— Святейшая Агнесса платила своим телом…

И старшая монахиня зажимает палец на руке.

Продолжая беззвучно молиться, младшая подвижница перекрестилась, как бы отмечая этим падение святой Агнессы.

А старшая все так же мягко продолжает:

— Святая Агата платила своим телом…

Она загибает второй палец. Слушает, склонив голову, Пышка.

И младшая крестным знамением отмечает падение святой Агаты.

А старшая продолжает настаивать:

— Святая Христина платила своим телом, святая Елизавета…

Она говорит все энергичнее, все живее, загибая палец за пальцем.

Крестится, крестится, крестится младшая.

Напряженное лицо жадно слушающего Луазо.

Он идет на аппарат от окна. Потирая руки, еле дышит от волнения.

Идут от пианино граф и Каррэ-Ламадон.

Спускаются по лестнице женщины, дрожа от жадного волнения.

Сверху, с лестницы гостиная. Стягиваются в группе у камина Пышкины спутники.

Они кольцом окружают монахинь и Пышку.

А монахиня продолжает говорить, загибая пальцы. И когда загнут последний, десятый, она поднимает кулаки вверх, она вытягивает к небу костлявые руки и обрушивается на Пышку со

страстной экзальтированной проповедью. Она говорит с ораторскими жестами, она проповедует, как опытный миссионер.

Пышка поднимает голову.

Тесное кольцо вчерашних патриотов, кольцо людей, еще вчера учивших ее ненавидеть пруссаков, окружает ее.

Пышка оборачивается, она смотрит на графа.

И граф немедленно начинает говорить. Он говорит мягко и увертливо.

Пышка поворачивается.

И начинает говорить нервный Каррэ-Ламадон.

Говорит графиня.

Говорят Луазо.

Ораторствует Корнюдэ.

Проповедуют монахини.

Один за другим проходят перед нами ораторы.

Они говорят по-разному. Одни говорят горячо и быстро. Другие мягко и вкрадчиво. Одни убеждают, другие молят, третьи грозят, четвертые зовут к чему-то светлому. И последнее лицо г-жи Луазо. Огромная сила презрения, ненависти, грубого, лобового напора сосредоточено в этом лице. Г-жа Луазо говорит трясясь, брызгая слюной. Ее огромная пасть шевелится перед нами. И вдруг эта пасть застывает. Г-жа Луазо смотрит куда-то.

Мы видим все кольцо, окружающее Пышку. Все обернулись.

Спускается по лестнице хозяин. И только сейчас мы замечаем, что наступил вечер. Это случилось за то время, когда уговаривали Пышку. Горит лампа. Ползет тень идущего хозяина.

Напряженно ждут патриоты. Начинает приподниматься Пышка. Хозяин входит в кадр.

Он останавливается над Пышкой, но не успевает заговорить. Граф поспешно подходит, подхватывает его и мягко отводит в сторону, кидая назад выразительный взгляд.

И, повинуясь этому взгляду, группа вокруг Пышки рассыпается. Патриоты равнодушно расходятся.

Они разбредаются по всем углам гостиной. Они нейтрально разглядывают стены, притворно зевают. Никто из них не глядит на Пышку. Она видит только спины. У камина остались Пышка и монахини.

Пышка медленно встает. Она как будто задумалась. Она оглядывается. Сейчас перед нами стоит новая женщина. Женщина гораздо более взрослая. Она поняла, что нет никакого патриотизма, в который она поверила. Она доняла, что была, есть и останется для этих господ существом низшей породы.

Стоит Пышка. Она думает. Думает так же напряженно, как вчера на ночном дворе.

Оглядываются исподтишка на Пышку супруги Луазо, глядящие в ночное окно.

Оглядывается Каррэ-Ламадон, рассматривающий тарелки на стене.

Поглядывает граф и хозяин, стоящие в углу.

Монахиня трогает Пышку за руку. Но Пышка отводит ее руку. Вдруг пожав плечами, как будто говоря: «Так значит, вы хотите, чтоб я пошла? Ладно». Пышка решительно выходит из кадра.

Она пересекает гостиную, провожаемая общими взглядами. Она подходит к лестнице. Она останавливается у лестницы. Стоит, опустив голову.

Еле дыша следят за ней супруги Луазо.

Еле дыша глядят монахини. Они снимаются с места.

Они торопливо идут к Пышке. Они подходят к ней.

Старшая начинает шепотом, на ухо проповедовать ей что-то. Она загибает пальцы. Крестится младшая.

Но Пышка уже решилась. Она быстро пошла наверх. И монахини остались у подножия лестницы.

Повернулись от окна супруги Луазо. Они медленно пошли по лестнице.

Пошел граф.

Пошли Каррэ-Ламадон, бросив разглядывание стен.

Подымаются по лестнице монахини. Подходят к лестнице супруги Луазо.

Стягиваются к лестнице патриоты. Постепенно шаг за шагом. Луазо уже поднялся на первую ступеньку.

Скрываются за верхним поворотом монахини.

Стягиваются к лестнице семь патриотов.

Луазо уже поднялся. Он заглядывает вверх, за поворот. Он жестикулирует. Он знаками показывает вниз: «Тише, мол! Не стучите, мол! Вот, вот, сейчас, сию минуту». Не дыша, стянувшись к лестнице воронкой, стоят семь патриотов.

Луазо делает еще один шаг к лестнице. Он вытягивает шею. И вдруг молниеносно скатывается.

Он вылетает в гостиную и начинает в бешеном восторге отплясывать какой-то экзотический танец диких. Граф поспешно хватает его руку.

Но Луазо не в силах сдерживать восторга, целует графа в бороду. Обхватывает его в бешеной кадрили.

У двери немца стоят обе монахини. Старшая послушала, вздохнула, загнула еще палец: «Еще мол, одна». Младшая перекрестилась.

А в гостиной идет кадриль. Луазо вертит графа. Господин Каррэ-Ламадон, графиня. Бросив графа, Луазо подхватывает

супругу.

Проплывают, кружась, перед нами сияющие пары.

Лицо за лицом, сияющие, оживленные, проплывают перед аппаратом.

Мрачное лицо немецкого солдата. Он смотрит, прищуриваясь.

Он стоит в дверях гостиной рядом с трясущимся от смеха хозяином. Он взглядывает на хозяина и, резко повернувшись, выходит.

Он входит в полутемную кухню. У стола сидит горничная. Солдат подходит к ней, останавливается.

Он стоит около нее, и горничная робко, снизу вверх, глядит на него. Он берет ее за руку. Он ведет ее.

Они выходят в темный ночной двор.

Они садятся на край каменного колодца.

Они сидят рядом, посреди ночного двора, тускло освещенного фонарем. Солдат все еще держит девушку за руку.

Они не глядят друг на друга. Девушка придвигается к нему.

Они сидят молча. И вдруг девушка, повернувшись, обнимает немца. Они целуются. Да, да, товарищи! Целуются! Это случается сплошь и рядом. И, поцеловавшись, они продолжают сидеть, тесно прижавшись друг к другу. Немец напряженно думает о чем-то, и, выражая какую-то внутренне глубокую мысль, он неожиданно говорит:

— Война… это плохо…

Он говорит это как вопрос, решенный для него. Они сидят щека к щеке.

Ложатся карты на стол, ярко освещенный лампой.

Графиня весело играет с Каррэ-Ламадоном в лапки.

Плутует Луазо, показывая карты супруге, считающей медяки. Они оживлены, как в тот вечер.

Поет г-жа Каррэ-Ламадон, повернувшись к восхищенно слушающему ее графу:

— Любовь к отчизне движет нами…

Граф предупредительно вытаскивает клавиш.

У камина греются веселые монахини.

И на срубе каменного колодца все так же, тесно прижавшись друг к другу, сидят немецкий солдат и горничная.

Он напряженно думает. Он повторяет еще раз с упрямством крестьянина, понявшего простую, но бесспорную истину:

— Война это очень плохо…

Он напряженно глядит в пространство.

Они сидят, тесно прижавшись друг к другу.

Посреди темного двора неразличимы их неподвижные

фигуры.

Пустой коридор. Беспорядок ботинок у дверей.

Нет ботинок у дверей Пышки.

Нет сапог у двери офицера.

Пустой коридор. Беспорядок ботинок.

Часть седьмая

Мохнатые голуби клюют просыпанное зерно.

Лошади мотают головами и жуют удила. Кучер поправляет сбрую.

Стоят неподвижной, глазеющей группой девочка, доившая корову, крестьянка, незнакомый немецкий солдат.

Стоят рядом, тихо разговаривая, горничная и наш немецкий солдат. Он в походной форме с ружьем. На крыльце позевывает хозяин гостиницы. Выходит Каррэ-Ламадон. Торопливо идет.

Посреди двора дилижанс, оживленная группа уезжающих патриотов. Все весело переговариваются. Проходит Каррэ-Ламадон.

Луазо радостно пожимает руку Каррэ-Ламадону, говорит:

— Он так любезен, что дал нам конвоира.

Оживленная группа патриотов. Каррэ-Ламадон оборачивается. Луазо показывает ему на…

…немецкого солдата в походной форме, стоящего около крыльца и разговаривающего с горничной. Позади них, на заднем плане крыльца, стоит хозяин. На крыльцо выходит Пышка.

Пышка стоит на крыльце. Она смущенно оглядывается. Хозяин равнодушно поглядывает на нее через плечо и отворачивается. Пышка сходит со ступеньки.

Она смущенно подходит к оживленной группе около дилижанса. Все разом, словно по команде, отворачиваются. Разглядывают небо, землю, дилижанс.

Пышка подходит к группе, в которой супруги Луазо и Корнюдэ. Супруги демонстративно поворачиваются к ней спиной. Корнюдэ, поглядев на них, на Пышку, снова на них — решается и, приняв монументально оскорбленную позу, поворачивается к Пышке спиной. Пышка растерянно поворачивается, идет.

Она робко подходит к группе, в которой графская чета и супруги Каррэ-Ламадон. Граф берет жену под руку и отводит ее подальше. Каррэ-Ламадон тоже берет жену под руку, но она прежде, чем отойти, окидывает Пышку презрительным взглядом. Пышка робко здоровается с ней.

— Здравствуйте.

Г-жа Каррэ-Ламадон отвечает ей дерзким, еле заметным кивком и отходит с мужем. Пышка растерянно глядит ей вслед.

Все повернулись к Пышке спиной. Девять спин в ее поле зрения. Монахини уже залезают в дилижанс. Граф готовится подсадить супругу. Пышка растерянно оглядывается.

Крыльцо. Немецкий солдат, держащий горничную за руку, пристально и серьезно глядит на Пышку. Хозяин равнодушно наблюдает сцену. На крыльцо выходит немецкий офицер. Как всегда, лощеный, как всегда, спокойный. Он дерзким жестом слегка прикасается к краю фуражки и останавливается на крыльце.

Пышка с негодованием отворачивается, делает шаг к дилижансу. Стоит, опустив голову. В дилижанс лезет г-жа Каррэ-Ламадон, подсаживаемая мужем.

Она оборачивается и кидает назад, через плечо, блестящий, томный взгляд, адресуемый офицеру.

Офицер с легким полупоклоном прикладывает руку к фуражке.

В дилижанс уже залезла г-жа Каррэ-Ламадон. Луазо готовится подсадить супругу.

Мрачно наблюдает эту сцену немецкий солдат.

Луазо подсаживает супругу. Корнюдэ делает движение к Пышке. Он явно колеблется, не зная, можно ли предложить ей услуги. Отходит. Решает лезть в одиночку. Пышка стоит, опустив голову.

Немецкий солдат неожиданно встряхивает руку горничной и быстро выходит из кадра.

Он подходит к Пышке, трогает ее за плечо, ведет к дилижансу. (Пышка машинально повинуется ему.) Подводит Пышку к дверце, хочет подсадить. И тогда, словно очнувшись, Пышка резко отталкивает руку немца.

Она гневно смотрит на него. Она, нагнувшись к нему, шипит:

— Бош, пруссак.

И лезет в дилижанс сама. Немец, подумав, растерянно оглядывается.

Смотрит на него горничная, явно опечаленная его отъездом. Смотрит хозяин и офицер.

Немец закидывает лесенку, вскакивает в дилижанс. Дверь захлопывается за ним.

Кучер дернул вожжи, взмахнул кнутом. Тронулись на аппарат лошади.

Дилижанс выезжает из кадра. Двор остается пустым. Расходятся зрители на заднем плане.

Уходит офицер. Уходит горничная. На крыльце остается один

хозяин.

Он стоит на крыльце монументальный, огромный. Он зевает. Зевает во всю пасть. Отзевавшись, поворачивается.

Уходит в дом. Пустое крыльцо.

Слева направо, на аппарат проезжает дилижанс.

Справа налево, на аппарат проезжает дилижанс.

Слева направо, от аппарата проезжает дилижанс.

Справа налево, от аппарата проезжает дилижанс.

И вновь внутри дилижанса качаются головы десяти путешественников. Одиннадцатый конвоир. Он сидит на переднем плане, рядом с Пышкой.

Одно за другим проходят перед нами лица пассажиров правой стороны дилижанса. Здесь монахини. Они вновь молятся, перебирая четки, целуя медали и образки. Г-жа Каррэ-Ламадон, оживленно беседующая с графиней, очевидно, на «туалетные» темы, судя по жестам. Она пригибается к мужу и тихонько сообщает ему, презрительно кривя губы:

— Какое счастье, что я не сижу рядом с ней.

И, сказав эту фразу, она застывает в презрительном спокойствии. Муж, вытащивший из кармана колоду засаленных карт, очевидно, украденных в гостинице, взглядывает в угол и кивает головой. Вновь поплыли лица. Граф, поглядывая в угол, сообщил что-то Каррэ-Ламадону. Каррэ-Ламадон взглянул туда же.

Важно дремлет Корнюдэ. Сидит, опустив голову, Пышка. Сидит немецкий солдат. Он поглядывает то на Пышку, то на остальных пассажиров. Он зажал в коленях тяжелое ружье. Он взглянул еще раз.

Дремлет Корнюдэ. Тихо беседует граф с Каррэ-Ламадоном. Они не смотрят на Пышку. Она не существует для них.

Супруги Луазо дуются в карты, подозрительно поглядывая друг на друга, ибо знают свои способности к плутовству.

Оживленно беседуют дамы.

Молятся монахини.

Кончив обзор, конвоир взглянул на Пышку, хотел было сказать что-то, но сдержался. Сидит молча, отвернувшись.

Пышка, опустив голову, уставилась в покрытый соломой пол.

Она мрачно размышляет, она взглядывает исподлобья на патриотов.

Г-жа Луазо отрывается от карт, чтобы кинуть взгляд на Пышку. Она сообщает мужу:

— Она так увлеклась, что не ужинала и не завтракала.

Луазо складывает карты. Он взглядывает на Пышку, зевает, потом, вздохнув, говорит жене:

— Кстати, хочется есть.

Г-жа Луазо вынимает из-под сидения сверток. Начинает разворачивать.

Г-жа Каррэ-Ламадон и графиня, прервав разговор, обернулись и одновременно, как по команде, вынули из-под сидения по корзиночке.

Граф и Каррэ-Ламадон, прервав разговор, с приятностью улыбнулись, протянули руки, получили по блюду. Граф с паштетом, Каррэ-Ламадон с заливными цыплятами, точно такими же, какие были съедены во 2-й части у Пышки.

Корнюдэ, сидящий рядом с Пышкой, запустил руку в карман, вытащил пару крутых яиц, разбил яйцо, облупил и бросил скорлупу на пол. Пышка заволновалась, отвернулась, не в силах глядеть на жующего человека. Она явно голодна. (На переднем плане немецкий солдат, поглядывающий на всю эту сцену.)

Монахини уже распаковались. Старшая перекрестилась, передает младшей булочку и кусок колбасы. Младшая, перекрестясь, принимает.

Корнюдэ очищает второе яйцо. Ест, обсыпая крошками желтка свою густую и противную бороду. Пышка с яростным негодованием оглядывается и отворачивается.

Корнюдэ вынимает еще пару яиц. Пышка проглатывает слюну.

Едят граф и Каррэ-Ламадон.

Едят телятину супруги Луазо, целиком погрузившись в это занятие.

Деликатно кушают дамы. Графиня — паштет, г-жа Каррэ-Ламадон — заливного цыпленка.

Едят колбасу монахини, едят, покорно вздыхая, скромно потупив глаза.

Корнюдэ разбивает яйцо. Очищает. Ест. Запускает руку в карман и вынимает еще пару. Пышка сидит между ним и немецким солдатом. Она беспокойно оглядывается. Ей мучительно хочется есть. Комок подкатывает к ее горлу.

Она с понимающим голодным раздражением оглядывается по сторонам. Она негодует. Она явно готова разразиться яростной бранью. Но она сдерживается. Она вдруг нагибается. Шарит рукой под сиденьем.

Пустая корзина — та самая корзина, в которой лежала некогда ее провизия, съеденная в свое время патриотами. Теперь в ней валяются скомканная салфетка, перевернутые пустые бутылки, кости.

Пышка выпрямляется. Обида, негодование, гнев написаны на ее лице. Вот-вот она закричит. И вдруг она сникает. Губы ее

вздрагивают, слезы показываются на глазах. Она сдерживает их. Она, как ребенок, старается не плакать, не показывать вида.

Равнодушно и жадно едят супруги Луазо.

Равнодушно и деликатно кушают дамы.

Едят мужчины с Корнюдэ на переднем плане. Он разбивает еще одно яйцо, запивая в то же время предыдущее вином из фляжки.

Потупившись, уплетают колбасу монахини.

Плачет Пышка. Плачет от обиды и голода, как ребенок. Она сидит выпрямившись, суровая и бледная, она неподвижно смотрит куда-то в пространство. Она старается не шевелиться, не всхлипывать, чтобы никто не заметил ее слез.

Но графиня замечает. Она легким кивком головы показывает на Пышку г-же Каррэ-Ламадон. Та пожимает плечиками: «Что ж, мол, делать, я здесь ни при чем».

Заметил Каррэ-Ламадон. Он тихонько указал графу на Пышку. Граф пожал плечами: «Что ж, мол, делать. Я здесь ни при чем».

Заметила г-жа Луазо. Она опустила руку с куском телятины, толкнула мужа локтем и засмеялась тихим, торжествующим смехом, говоря:

— Она плачет от стыда.

Луазо, прожевывая телятину, поднял глаза и пожал плечами: «А я-то тут при чем?».

А Пышка, сидящая между Корнюдэ и конвоиром, продолжает плакать. Слезы текут по ее щекам, слезы капают на высокую грудь. Корнюдэ стряхивает скорлупу с колен. Обтирает бороду. Откидывается к спинке, икает. Неподвижно сидит конвоир, глядя куда-то под ноги, зажимая в коленях тяжелое ружье.

Плачет Пышка, кусая губы, стараясь сдержать слезы, неподвижно уставившись в пространство.

Корнюдэ удовлетворенно икает. (Крутые яйца.) Довольство разливается по его лицу. Он важно произносит:

— Отлично…

Он искоса взглядывает на Пышку и, сытый, ублаготворенный, совершенно забыв о том, что Пышка голодна, что она отвержена, заклеймена позором, запускает руку назад и аппетитно щиплет куда полагается. Пышка сразу, точно от электрического разряда, выпрямляется. Секунду она, задыхаясь, с бешенством, еще заплаканная, но уже с совершенно новым лицом смотрит на Корнюдэ в упор и вслед за тем со всего размаха ударяет его по щеке.

Вздрагивают и застывают дамы.

Вздрагивают и застывают граф и Каррэ-Ламадон.

Пышка, яростно пригнувшись к остолбеневшему Корнюдэ, второй раз, с еще большим бешенством, ударяет его и, вдруг подавшись вперед, разражается залпом отчаянной ругани, на этот раз явно адресованной ко всем сидящим в дилижансе.

Застыли испуганно супруги Луазо. Луазо подносит руку к щеке, как будто это его, а не Корнюдэ ударила Пышка.

Застыли испуганно монахини. Старшая поднимает руку, чтобы перекреститься, но крестное знамение замирает на полдороге.

И так же внезапно, как она пришла в ярость, Пышка вдруг оседает. Она сникает, дрожа от волнения. Корнюдэ, не знающий, как ему реагировать на происшедшее, уже зашевелился. Он принимает на всякий случай монументально обиженную позу.

Переводя дух, разом, начинают креститься монахини.

Зашевелились супруги Луазо. Луазо проглатывает оставшийся во рту остаток телятины.

Повертев головой, как бы проверяя, на месте ли она, Каррэ-Ламадон укоризненно замечает прямому, как статуя, и несправедливо обиженному Корнюдэ:

— Вот она, ваша республика.

Корнюдэ не шевелится. Он сидит в позе обиженного монумента.

Дамы поспешно и испуганно упаковывают провизию, как будто им предстоит немедленно вылезать.

А Пышка сидит рядом с конвоиром, и слезы вновь навертываются на глаза. Конвоир держит в руках кусок хлеба, он взглядывает на Пышку и отворачивается.

Глядит прямо перед собой Пышка. Она кусает губы, она вздрагивает. Но она не плачет. На этот раз она не плачет.

Конвоир разламывает хлеб пополам и, не глядя на Пышку, с суровой деликатностью простолюдина, кладет ей на колени. Кладет незаметно, спокойно. Пышка быстро взглядывает на хлеб, на немца, уже начавшего жевать свою долю, опять на хлеб. Губы ее начинают дрожать сильнее. Она берет хлеб в руку, только берет, не начинает есть, а слезы уже вновь показываются у нее на глазах, слезы ползут по щекам, капают на высокую грудь.

А пассажиры уже успокоились. Дамы, уложив провизию, мирно беседуют, искоса поглядывая на Пышку.

Луазо уже вытащил колоду и тасует. Граф тихо говорит с Каррэ-Ламадоном.

А Пышка — бледная, суровая — сидит между обиженным Корнюдэ и спокойно жующим конвоиром, и слезы катятся по ее щекам.

Она откусывает кусок хлеба, и рот ее не знает, что делать с

этим куском. Она медленно жует кусок и плачет, глядя невидящими глазами в пространство.

Граф оторвался от беседы с Каррэ-Ламадоном, взглянул искоса на Пышку и нагнулся вперед. Кивая головой в сторону Пышки, он спрашивает:

— Вы могли бы взять хлеб у врага?

Граф испытующе смотрит.

И г-жа Каррэ-Ламадон, сидящая против него, отвечает с преувеличенной выразительностью, содрогаясь при этой мысли о подобном кощунстве:

— Я… никогда…

Она откидывается назад, выразительно пожимая плечиками.

Пышка, может быть, услышав эти реплики, быстро оборачивается. Она выпрямляется. Она подымает голову, она крепче зажимает кусок хлеба в руке и вдруг демонстративно придвигается к конвоиру, почти прижимается к нему, словно она ищет защиты у этого спокойного бородатого человека.

Тихо молится, чуть шевеля бледными губами, подняв к небу глаза, младшая монахиня.

Неподвижно сидит, поджав злые губы, старшая монахиня.

Презрительно скривила губки г-жа Каррэ-Ламадон. Сентиментально склонив голову, глядит куда-то в пространство графиня.

Замкнувшись в ощущение собственного достоинства, выпрямилась ядовитая, как мухомор, г-жа Луазо.

Спокойно переваривает пищу Луазо.

Важно уставился в пространство предельно приличный и снисходительный граф.

Желчно скривился Каррэ-Ламадон.

Монументом оскорбленного достоинства высится Корнюдэ.

И вот они все перед нами — те, чьи портреты, чьи лица, физиономии, морды, хари, взятые с предельной выразительностью, проплыли на экране. Вот они все — патриоты, олицетворяющие собою родину, ту родину, любовь к которой они проповедуют, — герои картины, нет — один, коллективный герой картины во многих лицах. Они сидят, чуть покачиваясь, замкнувшись каждый в своем собственном сознании правоты и достоинства. Сидят похожие друг на друга, одинаковые и такие разные.

Открывается удаляющийся дилижанс. Тяжело месящие грязь колеса.

Дальше стал дилижанс. Грязная дорога легла между ним и аппаратом.

Еще дальше стал дилижанс.

Совсем маленьким квадратиком виден он далеко впереди на пустой дороге. Он исчезает за поворотом.

Конец.

«Мир сегодня»
Сценарий [83]

Маркс, Энгельс, Ленин говорили, что капитализм обесчеловечивает человека, что если не победит социалистическая революция, то неизбежна всемирная катастрофа. «Эта катастрофа особенно гибельна, — утверждал Энгельс, — если учесть развитие техники».

Мир сегодня подтверждает эти положения. Обесчеловечивание человека обрело сейчас новые изощренные формы. Взрыв научно-технической мысли наряду с блистательными достижениями создает в условиях капитализма неразрешимые узлы противоречий, некоторые из которых угрожающе опасны для мира, для жизни, для человека. Предсказанная опасность глобальной катастрофы сознается теперь не только отдельными мыслителями, — ее понимают и чувствуют миллионы. Речь идет не только об атомной бомбе и о возможности третьей мировой войны. Стремительное изменение мира в условиях буржуазной действительности приводит к парадоксальным, тупиковым явлениям в ряде важнейших, решающих областей жизни человечества.

Лицо мира стало иным. Капитализм переживает глубокий, я полагаю, смертельный кризис. Но тем опаснее попытки задержать неизбежный ход истории. В ряде стран к власти приходят военные и фашистские диктатуры, разжигается национальная рознь, культивируется шовинизм.

Поэтому чрезвычайно важно, чтобы наши зрители получили правдивую образную информацию о том, что происходит в капиталистическом мире. Не на поверхности его, а в глубине, в его существе. Разумеется, зарубежные фильмы, даже наиболее прогрессивные, не могут выполнить эту задачу, не ставят перед собою этой цели.

Я считаю, что должен сделать фильм «Мир сегодня», в котором попытаюсь рассказать с наших позиций о том, что происходит на Западе.

Естественно, что задуманный сценарий не может быть особенно веселым. Но на деле при будущем отборе материала, так же как и в «Обыкновенном фашизме», будут стоять рядом мрачное и смешное, трагическое и лирическое, светлое и темное. Пока же я сосредоточу внимание на тревожных явлениях нынешнего западного мира.

Фильм должен представлять собой авторское размышление. В

этом смысле я хотел бы продолжить путь, нащупанный в «Обыкновенном фашизме». Картина будет состоять в основном из документального материала, но, так же как в «Обыкновенном фашизме», этот материал будет строиться и комментироваться по принципу художественного фильма.

В отличие от «Обыкновенного фашизма» в картину «Мир сегодня» я хочу включить ряд коротких и очень простых инсценированных эпизодов, новелл, жизненных случаев.

Картина должна начаться с Нового года.

Но я еще не знаю, какой именно год называть. Картина сложная, трудно угадать, сколько времени займет ее подготовка, предварительная организация. Возможно, это будет 1970 год.

Тем более я не могу предсказать, что произойдет в этом пока еще не известном нам году.

Поэтому приходится в качестве рабочего макета — пока еще сугубо временного — взять последний, недавно закончившийся год, тысяча девятьсот шестьдесят восьмой.

Жизнь делается все сложнее. Клубки противоречий современного мира пока еще не разматываются, и даже, пожалуй, завязываются все новые узлы и узелки. Нам не грозит опасность, что неизвестный год близкого будущего, который мы изберем, окажется чересчур гладким, излишне спокойным, лишенным острых событий и парадоксальных поворотов. Что-что, а скучать в любом году последней трети XX века не приходится.

Как известно, Новый год начинается задолго до нового года, особенно в так называемом западном мире. Он начинается даже задолго до рождества. И опытный человек не отправится в деловую командировку, скажем, в Англию, Францию или США между 15 декабря и 5 января следующего года: он просто ни с кем не встретится, никого не увидит и ничего не успеет сделать. Все будут заняты одним-единственным событием: рождественско-новогодними праздниками.

Однако один командировочный рискнул предпринять деловую поездку перед рождеством, накануне 1968 года. У него были для этого особые основания: он должен был кое-что уладить, притом обязательно до Нового года. Он должен был поделиться новогодними мыслями, которые считал очень важными. Это был президент США Линдон Джонсон. Он посетил Австралию, Вьетнам, Пакистан, и с этого предновогоднего визита мы и начнем перечень больших и малых событий 1968 года.

Сто сорок один самолет сопровождал президента. Огромнейшие кортежи автомобилей окружали его.

Многотысячная охрана была расставлена на аэродромах, на дорогах. Джонсон был бодр и энергичен.

«Мы не изменим своего курса, — заявил он, — мы будем твердо продолжать свое дело. На нашем пути лежит победа».

По дороге из Вьетнама в США Джонсон посетил папу римского и вручил ему ценный подарок: бюст самого Джонсона. Затем он прилетел к себе в Вашингтон, чтобы есть рождественскую индейку и праздновать Новый год в преддверии торжества великого американского общества, которое он обещал.

И вслед за тем Новый год пошел шествовать по миру, как положено природой, с Востока на Запад.

Новый год встречают по-разному. В одних странах он встречается на снегу, а в других — жарким летом. В одних странах стоят рождественские елки, а в других никто и в глаза не видел, что такое — елка. Во всех больших городах одинаково и на протяжении целой недели, а то и больше идет праздничная суматоха, толкотня. Универмаги битком набиты. Десятки миллионов людей готовятся к семейному празднику, к торжествам. Заготавливаются миллионы бутылок шампанского. Есть страны, где под Новый год выбрасывают все старое, и летят из окон мебель, ломаные табуретки, посуда. В других бьют в барабаны. В третьих звучат хоралы. И во всех странах мира газеты подводят итоги предыдущего года и занимаются предсказаниями на следующий.

В эти торжественные дни многие почти забыли, что предыдущий год прошел под знаком нескольких войн сразу: вьетнамской войны, войны на Ближнем Востоке, войны между Нигерией и Биафрой, партизанской войны в Анголе и Мозамбике, в Лаосе, гражданской войны в Йемене. Все эти войны продолжали кровоточить весь 1968 год.

Правда, это были далекие войны — войны третьего мира, и столицы передовых капиталистических стран знали о них по газетам. Только одна из этих войн — вьетнамская — близко коснулась США: уж слишком много гробов приходило из-за океана.

Но в общем новый, 1968 год был встречен торжественно. Перечислим прежде всего часть крупных и мелких событий этого года, не слишком соблюдая точность хронологии.

Открылся год, казалось бы, незначительным конфликтом в Западном Берлине: группа студентов во главе с Рудольфом Дучке вошла во время богослужения в церковь кайзера Вильгельма. Студенты несли плакаты с призывом покончить американскую агрессию во Вьетнаме. Они высоко подымали фотографии

изуродованных трупов вьетнамских женщин и детей. Призыв был обращен к верующим, к христианам. Студентов стали выгонять. Но Дучке, человек энергичный и сильный, вырвался, вскочил на кафедру и начал свою речь словами: «Любимые братья и сестры!..» Больше ему не удалось сказать ни слова. «Братья и сестры» избили и Дучке и студентов в кровь, вышвырнули их из церкви вместе с плакатами, которые призывали к миру.

Таким образом, Новый год в Западном Берлине был чуть-чуть омрачен.

Вслед за тем газеты подсчитали убытки от новогодних краж. Оказалось, что только в больших универмагах США американские покупатели сперли игрушек, украшений и всякого ширпотреба чуть не на миллиард долларов. Этот размах воровства тем более поразителен, что в крупнейших универмагах организована система телевизионного подглядывания. Скрытые глазки телевизионных камер расставлены всюду. Камеры следят за прилавками, наблюдают за поведением покупателей. Они установлены даже в туалетных комнатах. Посетители, разумеется, и не подозревают, что невидимый глаз внимательно смотрит на них. Но в рождественские и предновогодние дни универмаги настолько забиты народом, что и телевизоры не справлялись, и контролеры не успевали хватать покупателей за руки.

Подсчитав убытки от краж, газеты мира объявили, что человеком номер первый 1968 года является профессор Христиан Бернард, который первым сделал операцию пересадки сердца. Вторая операция прошла особенно удачно, и, как мы знаем, зубной врач Блайберг жил в течение всего 1968 года, живет и по сей день.

Вслед за Христианом Бернардом врачи в ряде стран пересадили сердца, но почти все эти операции окончились печально.

Впервые в начале 1968 года была создана машина, основанная на принципе мускульного действия. Для этой машины не нужен ни паровой, ни электрический, ни бензиновый двигатель. Это пучок синтетических волокон, закрепленных на подвижных каркасах. Устройство погружается в раствор обыкновенной поваренной соли. Синтетическая мышца немедленно сжимается и приводит машину в действие. Изменяя концентрацию соли, можно распрямлять или сгибать рычаги. Это совершенно новый путь, и он обещает качественный скачок в развитии техники, ибо принцип мускульного движения живого организма в десятки раз эффективней любого мотора. Кроме того, это очень эффектное зрелище.

Электронный компьютер составил гороскоп канцлера ФРГ Кизингера. Гороскоп был весьма благоприятным.

В Париже состоялся очередной съезд ясновидцев и пророков.

Знаменитая Биби — Бриджит Бардо записала на магнитофоне и перевела на пластинку звуковое сопровождение любовной сцены, которая происходила между ней и ее партнером. Говорят, пластинка по своей натуральности была очень эффективна. Цензура запретила ее. В Париже можно достать эту пластинку за большие деньги.

Битлзы достигли апогея славы: их приняла сама английская королева. Кстати, они выступают против войны и занимают прогрессивную позицию.

Все, казалось бы, шло нормально, как должен идти всякий нормальный год. Но неожиданно — во всяком случае, для Джонсона — в феврале началось грандиозное наступление вьетнамских партизан, Это была самая крупная операция за все предыдущие годы. Партизаны ворвались в самый Сайгон, захватили американский штаб, посольство, овладели рядом районов Сайгона. Одновременно началось наступление на базы США. В двадцати пяти городах развернулись ожесточенные военные действия. Новогодние предсказания Джонсона были опровергнуты. Полумиллионная американская армия, вооруженная новейшей техникой, не в силах была справиться с партизанскими ударами.

Это была катастрофа для США, катастрофа военная, катастрофа политическая и в какой-то мере — финансовая.

В Западной Германии потерпела крах фирма Круппа, которая существовала сто пятьдесят шесть лет. Фирма перестала быть семейным достоянием.

Король Константин бежал из Греции. Даже для него режим черных полковников оказался чересчур крепким напитком.

В Сицилии произошло катастрофическое землетрясение. Второй раз с начала века.

Исполнилось пять лет междоусобной войны в Йемене. По случаю пятилетия опубликованы большие фотографии в журналах. Среди них можно увидеть трупы, отрубленные головы…

В США доктор Спок, священник Слонг, бывший сотрудник Белого дома Раскин, писатель Гудмен и другие преданы суду по обвинению в государственной измене: они протестовали против вьетнамской авантюры.

В Гренландии упал самолет с четырьмя атомными бомбами на борту. Это уже четырнадцатый случай такого рода катастроф за десять лет. Пока специальные команды пытались извлечь остатки радиоактивных материалов, Пентагон для разрядки обстановки прислал на гренландскую военно-морскую базу партию проституток. Опубликованы очень выразительные фотографии.

Сын министра иностранных дел ФРГ Вилли Брандта, студент, арестован за участие в демонстрации протеста против войны во Вьетнаме. Он заявил, что не согласен с отцом и что революционные студенты пойдут своим путем.

Западногерманский миллионер Порет открыто заявил, что он коммунист.

В Бельгии между фламандцами и валлонами разразился националистический конфликт, — настолько острый, что правительство зашаталось. Этот неожиданный взрыв национализма в одной из самых спокойных точек Европы тем более странен, что по прогнозам специалистов лет через тридцать Кельн, Брюссель и Амстердам сольются в один гигантский город с сорокапятимиллионным населением. В этом городе придется жить не только фламандцам и валлонам, но еще и немцам, и голландцам, а может быть, и французам.

Олимпийские игры в Гренобле в конце зимнего сезона были приятной передышкой среди тревожных событий мира.

Японцы спустили на воду очередной гигантский танкер вместимостью в сотни тысяч тонн. Дело в том, что Суэцкий канал все еще закрыт, и нефть идет вокруг всей Африки, как шел когда-то Васко де Гама. Длина пути увеличилась на 4700 километров. Гигантские танкеры призваны заменить Суэцкий канал.

Бургомистр Большого Берлина Шютц заявил на митинге, что в крайнем случае Берлин может обойтись без студентов: они только мутят воду. Основным лозунгом Шютца считается:

«Студенты — за парты! Надо учиться, а не заниматься политикой».

Весна ознаменовалась в Индии традиционным праздником цветов. Но к вечеру в результате религиозной междоусобицы возникла резня. Убито несколько сот человек.

Президент ФРГ Любке уличен в том, что он на десять лет омолодил свою жену: пользуясь своим положением, он подделал документы. Одновременно разразился скандал с участием Любке в строительстве фашистских лагерей. На этом его карьера закончилась.

Председатель бундестага Герстенмайер заявил, что Гитлер в свое время нанес ему огромные убытки: он не дал ему звания профессора, и это стоило ему, Герстенмайеру, четверти миллиона марок. Ему удалось провести через бундестаг соответствующий закон, и он получил огромную компенсацию.

Начался суд над фармацевтической фирмой, которая выпускала таблетки для беременных, — они снимают тошноту, дурное самочувствие и успокаивают. Реклама была поставлена на широкую ногу, и таблетки раскупались во всем мире. Но они оказались генетически опасными: сотни и тысячи младенцев стали рождаться с различными уродствами: с недоразвитыми ручками, ножками, кривые, неполноценные. Кинокадры и фотографии производят ужасное впечатление.

Знаменитый боксер, первая перчатка, чемпион мира негр Кассиус Клей предан суду как дезертир за отказ участвовать во вьетнамской войне.

Население Индии достигло пятисот двадцати миллионов человек. Каждый седьмой житель мира — индиец. Каждый пятый — китаец.

В Австрии состоялся аукцион по продаже почтовых марок с портретом Гитлера. Дело в том, что марки во времена третьего рейха печатались в Вене и с 1945 года лежали без дела. Практичные австрийцы в конце концов решили их продать, опасаясь, что Гитлер будет окончательно девальвирован.

Президент Джонсон выступил с отказом от дальнейшей политической карьеры. Причина: провал военно-стратегической

доктрины Пентагона. Джонсон снял свою кандидатуру на пост президента, объявил о частичном прекращении бомбардировок Северного Вьетнама и со слезами на глазах прощался по телевидению со своей высокой должностью. Мир впервые увидел президентские слезы. Даже убийство Кеннеди не расстроило Джонсона до такой степени,

В Англии разразилась финансовая паника, фунт стерлингов девальвирован. Толпы возбужденных лондонцев заполнили деловой центр города. Вслед за фунтом стерлингов зашатался доллар. Финансовая катастрофа в течение всего года продолжала лихорадить биржи.

В Западной Германии разоблачен некий Вейер (бывший кельнер). Этот кельнер с группой ассистентов оформлял документы на княжеские и рыцарские звания и даже назначал желающих консулами различных несуществующих стран. Торговля шла очень успешно.

Началась предвыборная кампания в США. В Демократической партии основное соревнование развернулось между Маккарти и Робертом Кеннеди; в республиканской — между Рокфеллером и Никсоном.

Выяснилось, что по всей восточной границе ФРГ построена цепь бетонированных колодцев для водородных и атомных мин. Это мероприятие тем более примечательно, что в случае взрыва этих мин, по-видимому, тяжело пострадает и сама Западная Германия, а не только ее восточные соседи.

Военный бюджет Соединенных Штатов достиг 80 миллиардов долларов. Такого бюджета Америка не знала даже во времена второй мировой войны.

Комиссия ООН вынуждена была заняться проблемой распространения наркотиков — героина, ЛСД, марихуаны — в США, Западной Германии, Швеции, Англии и других странах. Доказано существование отлично налаженной международной организации по торговле наркотиками. Выяснены даже пути транспортировки наркотиков и система распространения. Но найти заправил не удалось. Наркотики продолжают распространяться все шире.

Между тем израильская авиация и артиллерия бомбят и

обстреливают пограничные территории ОАР и Иордании.

Полностью вступила в действие Ассуанская плотина. Сейчас необходимы дальнейшие работы по строительству промышленности, которая потребляла бы энергию, по строительству системы орошения и т. д.

Широко известный Конго-Мюллер, по которому давно плачет веревка, вернулся вместе со своими наемниками из Конго с миллионами в кармане.

В Италии река По вышла из берегов. Размыты дамбы, затоплены города и селения. Опасность угрожает Венеции. Подобных наводнений Италия не знала много десятилетий.

В ФРГ обсуждаются чрезвычайные законы, в том числе закон о превентивном заключении, который дает возможность заранее посадить в тюрьму любого прогрессивного деятеля.

Между тем в Бразилии вновь обнаружены следы пребывания Мартина Бормана.

В ФРГ возникло новое движение: за ранние браки. Появились женатые школьники и школьницы. Издается сексуальный школьный журнал.

В Бонне разрешены публичные дома, ибо практика проституции на кладбищах приняла слишком широкие размеры. Правительство обложило проституток специальным налогом.

В Берлине произошло покушение на вождя левого студенчества Руди Дучке. Дучке женат, он образцовый семьянин, у него есть ребенок. Он шел в аптеку за каплями для ребенка, когда в него выстрелил Йозеф Бахман, маленький человек, маляр. На квартире у Бахмана и на груди у него обнаружены портреты Гитлера. Дучке в тяжелом состоянии доставлен в больницу.

Выстрел Бахмана переполнил чашу терпения западноберлинского студенчества. Произошли многотысячные демонстрации с уличными боями, с захватом университета. Студенты жгли газеты и журналы, которые издавал концерн Шпрингера: Шпрингер травил Дучке и все прогрессивное движение.

Для борьбы с берлинскими студентами было мобилизовано свыше десяти тысяч полицейских, пожарные машины, газы,

резиновые дубинки. Побоище продолжалось несколько дней.

Волнения в Западном Берлине перебросились на другие города ФРГ — Мюнхен, Франкфурт, Гамбург. Перебросились они и на другие страны.

В Алжире пойман Чомбе. Он летел со своими приспешниками на самолете, направляясь в Конго.

В Бад-Вюртенберге профашистская НДП получила 9 процентов голосов.

Американская полиция провела экспериментальную подготовку применения против бунтовщиков психических газов. В слабой концентрации, скажем, в задних рядах, люди расслабляются, теряют способность к сопротивлению, у них появляются блаженные галлюцинации, они беспричинно смеются. Руководители движения, идущие в первых рядах, естественно, получают более сильные порции с более тяжелыми психическими травмами.

Убит вождь негритянского движения Мартин Лютер Кинг. Как и Джон Кеннеди, он убит из винтовки с оптическим прицелом.

В крупных городах США произошли негритянские восстания. Горели Нью-Йорк, Вашингтон, Детройт. Помимо полиции была мобилизована гражданская гвардия и войска. Автоматная пальба, кровь, грандиозные пожары, стрельба из окон и по окнам — все это потрясло США. Глядя на хронику пылающих городов, трудно поверить, что это — США.

В апреле исполнилось 150 лет со дня рождения Карла Маркса. Даже буржуазная пресса говорит о «возрождении марксизма во всем мире».

В Индии, в штате Керала и в Западной Бенгалии, коммунисты получили большинство в парламенте.

В мае в Париже начались переговоры по Вьетнаму. Они продолжались с небольшими перерывами в течение всего года. Идут и сейчас.

В мае же в Западном Берлине вновь произошла мощная демонстрация левых сил. Студенты шли вместе с трудящимися.

Вслед за тем в Париже начались волнения в Сорбонне. В качестве вождя студенчества выдвинулся Кон Бендит, сын немецкого антифашиста. Волнения в Сорбонне переросли во всеобщую студенческую стачку. Был выдвинут ряд политических требований. Здание Сорбонны было захвачено.

К студентам примкнули рабочие, а потом и служащие. Разразилась грандиозная всеобщая забастовка. Бастовало около десяти миллионов человек. Париж был неузнаваем. Кинохроника тех дней производит сильнейшее впечатление. Рабочие захватывали фабрики и заводы.

Это была самая грандиозная социальная битва второй половины XX века во Франции. Де Голль двинул в Париж войска и вслед за тем исчез. Оказалось, что он летал в это время в Западную Германию для переговоров с командованием оккупационных войск. Вернувшись, де Голль в кратчайшей речи обещал ряд политических и экономических уступок, обещал повышение заработной платы и улучшение условий труда. Засим он предложил голосование вотума доверия. Напугав французов призраком гражданской войны, де Голль победил незначительным большинством.

В Сан-Франциско Роберт Кеннеди после своей победы на предварительных выборах выступил с речью. Его охраняло четыре негра, среди них знаменитый Джонс, бывший чемпион мира по многоборью. Несмотря на такую охрану, Роберт Кеннеди был убит в то время, когда он среди толпы восторженных почитателей проходил по вестибюлю отеля. Стрелял маленький человек, подставное лицо, араб из Палестины по имени Сирхан. Высоко подпрыгнув, он выхватил автоматический пистолетик и попал Кеннеди прямо в голову. До сих пор неизвестно, кто пропустил Сирхана в отель, каким образом он оказался там.

Убийство Роберта Кеннеди стало звеном в цепи организованных убийств прогрессивных лидеров США.

За гробом Роберта Кеннеди шли его вдова, вдова Джона Кеннеди и вдова Мартина Лютера Кинга.

Но уже через несколько месяцев Жаклин Кеннеди вышла замуж за пожилого человека, грека по национальности, некрасивого, но зато очень богатого. Он разбогател, в частности, на поставках оружия. Жаклин не нуждалась в деньгах, она и сама очень богата, но дело в том, что ее новый супруг — владелец собственного острова. Жаклин, очевидно, не в силах была выносить дальше трагедию американского безумия, она решила спрятаться на этом острове.

«Что ты сделала, Жаклин!» — восклицали хором газеты.

Теперь, после убийства Роберта Кеннеди, в демократической партии не оказалось лидера. А между тем приближался срок выборов в президенты США.

Республиканская партия собралась в тихом месте, в Майами. Хитрые республиканцы выбрали для своего съезда курортный городок, и поэтому съезд прошел спокойно, пышно, гладко и даже весело — с фейерверками, хлопушками, шествиями.

Кандидатом в президенты стал Никсон.

Зато демократы совершили серьезную ошибку: они организовали съезд в Чикаго. Разумеется, были приняты все меры для того, чтобы этот съезд прошел гладко. Город предварительно был обследован с вертолета. Составлен точный план всех улиц и подходов к зданию съезда, заранее мобилизованы полицейские и воинские силы, поставлены заграждения. Никогда еще съезд какой-либо партии в США не проходил в такой тревожной обстановке.

Но, несмотря на мощную защиту танков, автоматов, пулеметов, водометов, газовых бомб и т. д., события в Чикаго приняли характер настоящей гражданской войны. Это был фейерверк совсем другого сорта.

Кандидатом в президенты от демократической партии стал Хэмфри, который потерпел вскоре поражение на выборах.

Между тем студенческие волнения в ряде стран продолжались. Они перекинулись в Мексику, в ее столицу Мехико, в город Олимпийских игр. Правда, студенты обещали на время Олимпийских игр прекратить беспорядки. Это обещание было свято выполнено. Негры, которые участвовали в Олимпийских играх, выходили на пьедестал почета в черных перчатках и поднимали руку жестом негритянских националистов.

Как только разъехались спортсмены, студенческие волнения возникли с новой силой. К студентам примкнули преподаватели, профессора, рабочая молодежь. В течение девяти часов полторы тысячи солдат обстреливали университет. В бой были брошены танки. Тем не менее студенческие беспорядки нарастали. Студенческое восстание перекинулось в провинцию. Были захвачены радиостанции. Правительство ввело парашютные войска. Генерал, командовавший парашютными войсками, был убит.

До самого конца 1968 года студенческие волнения вспыхивали то в одной, то в другой стране.

В США введен новый вид вооружения: ракеты огромной мощности, содержащие от трех до десяти ядерных зарядов каждая. Эти сверхракеты поднимаются на огромную высоту и оттуда поражают объекты один за другим.

В ноябре в Берлине на съезде ХДС антифашистская деятельница Беата Кларсфельд ударила канцлера Кизингера по лицу и заявила, что и впредь будет делать это каждый раз, как только представится возможность, так как Кизингер — фашист. Ей дали год тюремного заключения, хотя по закону ей полагается только две недели.

Произведено обследование ряда районов Индии. Оказалось, что при среднем весе европейца 72 килограмма средний вес индийца составляет всего 44 килограмма. Это статистика голода.

Папа римский запретил применение противозачаточных средств. Это ставит в особенно сложное положение Латино-Американские страны, где нищета и многодетность становятся национальным бедствием.

В Западной Германии произведен выборочный подсчет количества книг, которое имеется у семей самых разнообразных социальных слоев. Выяснилось, что в результате развития телевидения значительный процент семейств имеет всего от одной до трех книг. А у некоторых и вообще нет ни одной книги.

В Нигерии федеральные войска начали решительное наступление на отколовшуюся провинцию — Биафру. Количество убитых и умерших от голода доходит до шести тысяч в день.

В ряде развивающихся стран произошли перевороты, как правило, военные и, как правило, реакционные. Это относится и к Латинской Америке и к Африке.

Между тем папа римский реабилитировал Галлилея. Через триста лет после того, как тот был осужден католической церковью.

В Лондоне возникла новая звезда — полуграмотная и, главным образом, тощая манекенщица Твигги. Она стала

всемирно знаменитой. Подражая ей, девчонки доводили себя до дистрофии.

Де Голль наградил 130 полицейских орденами и званиями офицеров Почетного легиона.

Под конец года в Китае взорвана водородная бомба. Фотография этого взрыва была опубликована в новогодних газетах Пекина.

Несколько раньше наблюдатели всех стран отметили коней культурной революции в Китае. Десятки тысяч хунвейбинов направлены в провинцию, в деревню, где им предстоит заниматься сельским хозяйством.

В последние дни декабря американские космонавты совершили облет Луны. Подсчитано, что для создания этой лунной ракеты потребовался труд 150 тысяч человек.

Одновременно у нас начались испытания сверхзвукового лайнера Ту-144, а через несколько дней была создана орбитальная космическая станция со стыковкой и переходом двух космонавтов через открытое космическое пространство на соседний корабль.

Таким образом, 1968 год закончился торжеством науки и техники. Количество скрытых телевизионных камер в универмагах было удвоено. Снова пили шампанское, и с Востока на Запад шел новый, 1969 год.

Разумеется, я перечислил далеко не все события шестьдесят восьмого года.

Но ведь год состоит не только из сенсаций. Важнейшие процессы тянутся годами, и, может быть, они порой еще более поучительны и важны, чем то, что оказывается в центре внимания прессы.

Так, например, задолго до майских событий, когда я работал в течение месяца в Париже, мы насчитали в среднем по крупной забастовке каждые два дня. Это стало настолько обычным, что газеты публиковали календарь предстоящих забастовок как обычное, повседневное явление. За этот месяц состоялась забастовка работников электростанций, и Париж был погружен в темноту, была забастовка железнодорожников Парижского узла, была забастовка работников уличного транспорта, затем три дня бастовал персонал всех аэродромов и авиалиний, бастовали мусорщики, бастовали строительные рабочие и еще, и еще

многие. Классовая борьба не прекращается.

Я почти не говорил о войнах 1968 года, а они давно уже стали беспрерывными, они охватывают два континента. По существу, после второй мировой войны была только короткая передышка.

Среди событий, о которых я упомянул, есть такие, которые подробно сняты хроникой. Другие были слишком внезапны, хроникеров на месте не оказалось. Но фоторепортеры, очевидно, присутствуют всегда и во всех местах одновременно. Необычайная выразительность ряда фотографий соперничает с кинокадрами, и, разумеется, они могут быть включены в фильм.

Если представить себе на экране то, что я перечислил на бумаге, то перед нами встанет сгусток современного мира. Он дает богатую пищу для размышления и для осмысления разноречивых, сложных и большей частью тревожных процессов. И все-таки это только часть, это только выборочная часть календаря года, да и то очень, очень неполная. За пределами этого календаря лежит повседневная жизнь, которая привлекает внимание скорее ученых или социологов, чем газетчиков и журналистов.

Картина должна опираться и на этот повседневный материал, в который врываются отдельные сенсации.

Представим себе, что происходит в мире последней трети XX века, не ограничивая себя рамками года.

Показательная часть современного нам мира поистине великолепна. Каждый день приносит нам новые открытия, и материальное развитие передовых промышленных стран поражает.

Огромные города выросли на планете. И первое, что в них замечаешь, это царство автомобиля. В Нью-Йорке, в Лондоне, в Чикаго, Париже, Токио — повсюду автомобиль изменил лицо городов, лицо жизни. Если поглядеть сверху, скажем, на крупную площадь Парижа в часы пик, то увидишь своеобразное кипящее автомобильное варево, которое медленно вращается вокруг нас, как густая каша. В некоторых американских городах, например в Лос-Анджелесе, легко пересчитать пешеходов: их почти нет. Но совершенно немыслимо сосчитать количество машин, которые сотнями проносятся мимо на протяжении одной минуты.

Кажется, что невозможно уже вместить хотя бы еще одну машину. Но автомобилей делается все больше. Вокруг всех крупных городов растут горы искалеченных автомобилей, своего рода автомобильные терриконы.

Я видел в Токио летом шестьдесят седьмого года регулировщиков на углу улицы Гиндза. Они работали попарно:

один дышал в кислородном приборе, другой регулировал. Потом они менялись.

Города отравлены. Повсюду — в магазинах, в квартирах, в отелях, в ресторанах — работает кондиционированный воздух. Он прохладен, он не воняет угаром, но это только кажется: угар есть. Установка для кондиционирования воздуха задерживает пыль и копоть, но окись углерода, выхлопные газы, вредные примеси проходят через кондиционеры. А ведь это тот самый выхлопной газ, которым травили людей в душегубках.

Люди мрачно возбуждены в этих огромных городах. Они дышат отравленным воздухом, они сатанеют от шума.

Современный большой капиталистический город душит сам себя, и уже становится очевидным, что дольше так жить скоро будет невозможно. Но пока еще никто не знает, что же делать.

Любопытно поглядеть на центральную железнодорожную станцию Токио. В часы пик, по окончании рабочего дня, электропоезда всасывают сотни тысяч людей. Вдоль огромных перронов стоят рядами, так сказать, «запихиватели». Это сильные, крупные, тренированные люди в форме. Поезд может остановиться не больше чем на тридцать-сорок секунд — уже ждет следующий. Толпа бросается по всем вагонам, и начинает работать служба «запихивателей». Руками, ногами, головой они втискивают пассажиров в последний момент, чтобы не застряла между дверями нога или рука. Поезд уносится, и «запихиватели» подбирают упавшие галоши, сумочки, зонтики. Все это складывается в стороне. А через двадцать секунд другой поезд берется штурмом, и «запихиватели», заранее расставившись перед всеми дверьми, снова бросаются пихать, толкать, втискивать, уминать всех, кто менее проворен.

Кстати, такую же картину можно наблюдать в нью-йоркском метро. Почему-то там среди «запихивателей» много негров. Я бы сказал, что они обращаются с белыми в этот момент довольно бесцеремонно: наконец-то можно безнаказанно толкнуть белого кулаком в спину и втиснуть его в вагон.

В этих огромных городах человек неслыханно одинок. Он живет, растворенный в массе людей, как в какой-то эмульсии, но он — один. В многоэтажных домах люди не знают своих соседей. Не знают никого, кроме тех, с кем связаны общей работой.

Вот новелла об одиночестве. Кстати, я называю такие отрывочки новеллами, хотя это, скорее, нужно назвать инсценированным документом. В этих инсценировках должны быть найдены настоящие люди, и текст должен импровизироваться на месте. Люди должны говорить на собственном языке: японцы — на японском, французы — на

французском, англичане — на английском и т. д. А приблизительное содержание разговора будет переводиться.

Итак, подлинная история об одиночестве. Она очень проста и заимствована из парижской газеты.

Жил в большом доме человек. Это был дом с однокомнатными квартирами, каждая из которых выходит в длинный, большой коридор.

Случайно соседи обнаружили, что этот человек — мертв. Он повесился. Но как и почему это случилось, никто не мог сказать. Соседи его не знали. Консьержка знала только имя. Следователь не без труда доискался до места его работа, но и работавшие рядом с этим человеком ничего о нем сказать не могли. Человек покончил с собой, и никто этого не заметил. Его нашли на четвертые сутки. Человека убило одиночество в трехмиллионном городе, в доме, где рядом живут сотни людей, ибо это очень большой дом.

Многоэтажные дома все растут и растут — одинаковые во всем мире. Трудно отличить итальянскую многоквартирную новостройку от парижской, парижскую — от берлинской, а берлинскую — от японской.

В Японии мне рассказали такую историю: человек, маленький служащий, каждый день в один и тот же час возвращался домой в одном и том же автобусе. Как всегда, он входил в большой дом, в один из подъездов.

Однажды он вернулся, как всегда, дверь квартиры была заранее открыта. Жена жарила что-то на кухне. Человек вошел. Туфли уже стояли около порога (японцы, входя в квартиру, снимают ботинки). Человек снял ботинки, надел туфли, вошел в столовую. Там уже лежала приготовленная газета. Он снял пиджак, повесил его на спинку стула, вытянул ноги и стал читать газету.

Через три минуты раздался звонок. Он удивленно поднял голову: кто мог прийти? Оказалось, что пришел хозяин квартиры. Он обычно ехал следующим автобусом. Только сейчас герой этой истории заметил, что он попал в чужую квартиру. Он огляделся: столовая была абсолютно такая же, как у него. Туфли на ногах были такие же, как у всех. И та же самая газета лежала с той же стороны стола. Только теперь увидел он, что жена другая. И кроме того, фотография на стене изображала не его отца, а какого-то другого человека.

Японцы очень вежливы. Герой этого рассказа долго извинялся, и хозяин квартиры тоже долго извинялся. Выяснилось, что человек ошибся подъездом.

Он исправил ошибку, пришел к себе. Оглядел квартиру. Жена

уже ждала его с обедом. На этот раз это действительно была его жена. Туфли стояли точно там же. Газета лежала на том же месте такого же стола. Он протянул руку, чтобы включить телевизор, потому что через три минуты должна была идти передача спортивного матча. И вдруг, прислушавшись, обнаружил, что над ним, под ним, справа и слева, люди включили телевизоры с той же программой. Человек был потрясен. Ему казалось, что он — личность, что он особенный, и квартира у него особенная, и жена особенная. А на деле все были одинаковыми, как пятаки. Громадный город уравнял их, отшлифовал, отшкурил.

Конец этого рассказа эксцентричен, но этот конец придуман писателем. Вот как японский писатель заканчивает эту историю: героя стало постепенно охватывать отчаяние. Он понял, что так жить больше нельзя. Он решил взорвать, во-первых, автобус, в котором едет на работу, а затем и весь дом. Долго доставал он взрывчатку. В конце концов ему это удалось. Где-то в кафе он сидит, в последний раз рассматривая пакеты со своими пластиковыми бомбами. Наконец направляется к автобусу, с некоторым опозданием. Но по дороге он узнает, что только что автобус, шедший впереди, взорвался. Его опередили.

Конец, разумеется, придуман ради эффекта. На самом деле герой этой истории просто ушел, исчез. В Японии стало массовым явлением исчезновение людей. На узловых вокзалах организована специальная служба по разыскиванию беглецов. Люди самых разных возрастов — иногда отцы семейства, иногда совсем молодые — вдруг исчезают. Они уходят из больших городов куда-то в глушь, превращаются в бродяг или находят себе какое-то укромное, тихое существование. Я видел таких бродяг в Токио. Им разрешено ночевать в метро. Метро работает всю ночь. Сидит человек с длинной бородой (японцы чисто бреются, борода — это признак бродяги). Он сидит, прислонившись к стенке, а рядом еще один, поодаль еще. На другой станции опять видишь таких. Рано утром они выходят из метро и идут в большие рестораны: им отдают остатки еды. Некоторые иногда работают день-другой на рыбном рынке, развозя продукты. К зиме они перебираются куда-то на юг. К лету возвращаются обратно. Любой из этих бродяг может оказаться тем самым служащим, который спутал квартиру. Исчезнувшего, ушедшего из своего мирка невозможно найти в человеческой каше гигантского города.

И тем не менее большие города, как магнит, притягивают людей. Деревни пустеют. Это процесс глобальный. Я проезжал на машине и поездом мимо рисовых полей в сезон пересадки рисовой рассады. Что-то необычное было в японских крестьянах, которые по колено в воде возились на своих маленьких делянках.

Потом я понял эту необычность: ни одного молодого. Работали только старики.

Город предлагает человеку слишком много соблазнов. Город обещает, город зовет. Город высасывает, истребляет человека.

В некоторых латиноамериканских странах вокруг больших городов выросли громадные поселения люмпен-пролетариев. Эти поселения называются фавелы. Люди живут без канализации, без водопропровода, без света, в самодельных хибарках, которые нельзя назвать не только домиком, но вообще жильем. Дети не учатся. Взрослые живут случайными заработками. Но фавелы продолжают расти.

А рядом — небоскребы, сталь и стекло, сумасшествие витрин и автомобильная буря.

Но не только латиноамериканские города дают пищу для контрастных зрелищ богатства, индустриальной мощи и нищеты. То же самое можно сказать, скажем, про Чикаго, про Лос-Анджелес, про Нью-Йорк. В огромных городах возникают поселения трущоб — грязных, нищих, антисанитарных и опасных.

Нищета и отчаяние порождают преступления. В огромных городах бандитизм, убийства, насилия, грабежи, воровство стали обычным явлением. Преступление неслыханно помолодело. Еще лет тридцать-сорок тому назад средний возраст преступника-рецидивиста, насильника или убийцы был на десять лет выше, чем сегодня. Преступниками становятся дети.

И все-таки эти огромные города, задыхающиеся в угарном газе, в саже и в копоти, — это лицевая часть современного мира. Его изнанка — это так называемый третий мир.

В этом мире живет большинство человечества. Этот мир почти наполовину состоит из голодных, полуграмотных и босых людей. Только в Индии и Пакистане живет семьсот миллионов человек.

Этот мир на протяжении столетий был бесправен, его грабители обирали до нитки. С ним обращались как с рабочей скотиной.

Сейчас многовековая колониальная система рухнула. Но слишком велик оказался разрыв: с одной стороны — блистательная техника, мощная индустрия, модернизированная промышленность, поток товаров, высокий уровень жизни; с другой — сотни миллионов полуголых, голодных, неграмотных людей.

Страна приобретает независимость, и люди справедливо ждут, что, когда ненавистные белые уйдут, посыплется золотой дождь. Но до золотого дождя еще очень далеко. Нужно построить промышленность. Нужно научить грамоте. Нужно накормить,

одеть людей и дать им то, что они видят ежедневно у европейцев: часы, рубашки, брюки, журналы, которые они могут прочитать, дома, в которых можно жить. А для всего этого нужны капиталы, а капиталов этих нет.

Чем ниже уровень грамотности, тем тяжелее и беспросветнее нужда, тем больше рождается детей, и население третьего мира растет безудержно быстро. Школ делается больше, но процент грамотных не увеличивается, потому что и людей делается больше, и население растет скорее, чем растут школы. Это статистика.

В некоторых странах Латинской Америки средний уровень образования меньше двух классов. Разумеется, есть там и студенты, и профессора, и ученые. Есть много людей, которые окончили школы. Но огромное большинство может только с трудом написать свое имя.

Национальный доход на душу населения в странах третьего мира растет так медленно, что каждый год статистика вносит поправки печального свойства. В пятидесятом году считалось, что в основных странах третьего мира средний доход на душу населения сравняется со средним уровнем нынешнего европейца примерно к двухтысячному году, — это значит, что к двухтысячному году люди будут получать то, что получал европеец в 1950 году. Третий мир будет отставать на 50 лет. Однако сейчас, через пятнадцать лет, высчитано, что опоздание составит не меньше семидесяти пяти лет. Если же темпы роста населения останутся прежними, то отставание жизненного уровня станет еще больше. Разрыв увеличивается, и это становится все опаснее.

Это только цифры, но их можно иллюстрировать кадрами. Цифры, в частности, объясняют, почему такое количество переворотов совершается в третьем мире. Почти все эти перевороты — военные. Новые военные диктаторы появляются и в Латинской Америке, и в Африке, и в Азии. Характер этих диктатур мало чем отличается, скажем, от Индонезии. ‹…›

То, что происходит в Йемене, Нигерии, Судане, Конго, в ряде стран Латинской Америки, это оборотная сторона того уродливого развития человечества, которое принесла миру капиталистическая система с ее механической дележкой территории бывших колоний.

Взгляните на карту Африки. Вы увидите очень странные границы, как будто бы кто-то грубо, ножом резал страны на ломти. Это остатки колониальной системы. Договаривались две державы, скажем, Англия и Португалия. Границы определялись произвольно, карандашом, по карте. Не беда, если в одну из этих

колоний вошло множество разных племен, а самое крупное из этих племен оказалось разрезанным пополам.

Сейчас эти бывшие колонии одна за другой приобрели независимость, но границы остались прежними. Есть африканские страны, в которых население говорит на тридцати-сорока языках. И люди, не понимая друг друга, еще не пришли к пониманию национального и государственного единства. Возникает племенная рознь — явление невообразимо дикое для последней трети XX века.

В одной из африканских стран представители самого сильного, влиятельного племени оказались во главе государства. Люди этого племени заняли основные административные посты. Остальные племена называют это племя: «вабенце». Это означает: люди, у которых есть машина «Мерседес-Бенц». Естественно, что племена, у которых нет «Мерседесов», ненавидят представителей племени «вабенце». Это уродливое следствие колониализма. Здесь на старую племенную рознь накладываются новые социально-классовые явления, возникает новая буржуазно-чиновничья элита.

Мне иногда думается, что такие разрезы населения сохраняются не без умысла: племенная вражда то и дело приводит к междоусобным войнам. И всегда это выгодно какой-нибудь одной или даже группе западных держав. Они разжигают национальную рознь и поддерживают воюющие стороны деньгами, оружием, обещанием власти. На памяти у всех трагическая и кровавая история Конго.

Каждая из этих стран должна начинать свой путь почти с нуля. Руководитель любой молодой страны понимает, что прежде всего нужно построить отечественную промышленность.

Но подсчитано, что для того, чтобы построить сколько-нибудь современное предприятие, которое могло бы конкурировать с европейскими товарами, необходимо вложить капитал, который составляет примерно от пяти до двадцати тысяч долларов на каждого работающего. Откуда взять эти тысячи долларов?

По решению ООН все развитые страны мира должны отчислять один процент от бюджета для помощи слаборазвитым странам. Это ничтожно мало, это ничего не может изменить, но даже и эти отчисления поступают не полностью.

Между тем в полуголодной Индии, в Дели миллионеров больше, чем в Сан-Франциско. Это нувориши, которые вкладывают капиталы не в молодую промышленность, а в спекуляцию. В их сейфах оседают мертвым капиталом тонны чистого золота.

В том же Дели есть улица малолетних проституток. Вдоль

всей улицы в два ряда стоят девочки, а за ними — маленькие клетушки — комнатки, еще закрытые занавеской, комнатки, в которых стоит одна койка. Вдоль этой улицы малолетних проституток проходят, прогуливаясь, мужчины, они выбирают любую.

Эта улица малолетних проституток, по-моему, самый грустный и страшный образ нищеты, который можно себе представить. Но ведь рядом с этим по утрам ежедневно можно увидеть просто мертвых, умерших от голода. Они лежат на улицах, на тротуарах.

В Сайгоне в огромных сараях собраны двенадцати-тринадцатилетние девочки. У каждой из них на груди — номер. Это для американских солдат. Каждый может выбрать подходящий номер.

Реактивный лайнер за несколько часов доставит вас из Дели или Сайгона в любую страну Европы, и вы увидите совершенно другой мир, ничем не похожий на мир нищеты, голода и безграмотности. Здесь человек весит не сорок четыре килограмма, а семьдесят. Он одет в хороший костюм, у него первоклассный воротничок. Он едет в своей машине по улице, где витрины предлагают вам все, что хотите, где прилавки не вмещают изобилия.

Вы проходите по улице Гамбурга, одного из крупнейших европейских портов. И здесь вы найдете целый квартал проституток — Сан-Паули. Улицы этого квартала обставлены шикарно. За зеркальными стеклами витрины вы видите живые модели. Каждая витрина — женщина. Впрочем, есть витрины, в которых сразу предложен ассортимент.

Такие улицы существуют, разумеется, не только в Гамбурге.

В Лондоне машины подстригают газоны. В Индии эту работу проделывают люди пальцами. Они выщипывают каждую травинку. За рабочий день они получают такие гроши, что нет смысла покупать машинку для стрижки газона.

Если в Европе нужно, скажем, обрезать конец балки, то рабочий автогеном разрезает ее за минуту. В Индии, если нужно обрезать часть балки, то два индуса пилят ее ножовкой. А перепилить ножовкой балку или рельс — это каторжная работа. Но эта работа обходится дешевле, чем купить автоген. И все-таки эти двое не умрут от голода. Они живут на грани голодной смерти, но все-таки живут.

Фасад современного мира великолепен. Впрочем, он ставит перед собой неразрешимые загадки. Сейчас трудно представить себе хозяйку, которая не пользовалась бы, скажем, стиральным порошком и стиральной машиной. Но мало кто думает о том, что

эти моющие средства сливаются в канализацию, а затем просачиваются в реки, и что в результате реки отравлены моющими средствами.

Писатель Виктор Розов по договору о культурном сотрудничестве полтора месяца провел в Америке. Я спросил его: какое самое сильное впечатление у него осталось? Он ответил: Миссисипи. Я думал, что он имеет в виду прекрасную реку Тома Сойера и Гекльберри Финна, пароходы, лодки, интересную, своеобразную жизнь этой реки. Оказалось, что совсем не это поразило Розова. Он действительно мечтал посмотреть на места, где жили Том Сойер и Гек Финн, и просил устроить поездку на пароходе по Миссисипи. Но по Миссисипи ныне ходит только один пароход. Он проводит один рейс в сезон для богатых туристов, и этот рейс был уже закончен. Советским писателям предложили мощный буксир, он тащил Двести барж. Они отправились из Нью-Орлеана вверх по Миссисипи и увидели черную мертвую реку. Навстречу с ревом шли буксиры, тащились бесконечные караваны барж. Больше ничего. Ни одной лодки. Ни одного рыбака. Ни одного селения. Никакой жизни. Река отравлена. Все, кто жил на берегах Миссисипи, постарались переселиться подальше от нее, потому что эту воду нельзя пить. Рыбаков, естественно, нет, потому что нет рыбы.

Двое суток плыли два писателя по Миссисипи и не увидели решительно ничего. Только ночью светится где-то вдали зарево городов и цепочки огней по шоссе. Вот что стало с Миссисипи.

В Антарктиде советские и американские зимовщики обнаружили при вскрытии пингвина значительное содержание ДДТ в крови. Откуда ДДТ? Ведь Антарктида абсолютно стерильна? Это поставило ученых в тупик: каким образом антарктический пингвин мог наглотаться ДДТ? Где он взял ДДТ? Вскрыли еще одного пингвина: опять ДДТ в крови.

Тогда организовали лов рыбы, которой питаются пингвины, и в рыбе обнаружен ДДТ. Американская экспедиция пошла навстречу атлантическом)- течению, брала пробы рыбы. По пробам она искала, откуда идет поток ДДТ, где основной источник этого бедствия. Исследовательское судно в конце концов пришло к устью Миссисипи. Река выбрасывает в океан миллиарды кубометров воды, отравленной ДДТ, моющими средствами и отбросами промышленности.

Одно из великих американских озер — озеро Эри — площадью около двадцати тысяч квадратных километров настолько отравлено, что в нем не только нельзя купаться, но опасно плавать на лодке.

Озеро Мичиган, на берегу которого стоит Чикаго, однажды

выбросило во время прибоя на пляж несколько десятков тысяч тонн дохлой рыбы. Для уборки этой рыбы потребовались целые эшелоны грузовиков.

Вдоль всей реки Потомак через каждые сто метров поставлены объявления: «Не прикасайтесь к воде, это опасно!»

Я не упомянул в календаре года одно не громкое и не сенсационное событие: в сентябре 1968 года в ЮНЕСКО собралась междуправительственная конференция экспертов. Присутствовали двести сорок делегатов от шестидесяти трех стран и девяносто представителей различных международных организаций.

На повестке дня стоял вопрос, который сформулировал Мишель Батисс, инженер и физик, руководитель отдела естественных ресурсов при департаменте науки ЮНЕСКО. Батисс поставил вопрос так: сохраним ли мы нашу планету обитаемой?

Он говорил: «Размывание и эрозия почвы в результате усиленной эксплуатации, загрязнения вод и воздуха, горы мусора и отходов, усиливающееся отравление всей планеты, — таковы горькие плоды технического господства человека, все ускоряющегося роста населения, фетишизации производства».

Эти слова Батисса можно проиллюстрировать кадрами и фотографиями изнанки современного мира. Они производят очень сильное впечатление.

«Смертельная опасность нависла над биосферой: тонким слоем почвы, воздуха и воды, в котором возможна жизнь. Необходимы срочные меры», — говорил Батисс.

Он не упомянул еще об одной серьезной опасности: до сих пор не решен вопрос, куда девать радиоактивные остатки, а их накапливается все больше и больше.

Пытались закапывать их в глубокие бетонные колодцы, но это средство оказалось негодным: радиоактивные элементы проникают в почву. Американцы решили бросать контейнеры с радиоактивными веществами в океан, но рано или поздно эти контейнеры разрушатся. Предложено было сбрасывать радиоактивные остатки в самую глубокую впадину мирового океана — Марианскую впадину. Но выяснилось, что и в Марианской впадине действуют глубинные течения.

Пока ни на один из вопросов, которые были поставлены ЮНЕСКО, ответ не найден. Всем ясно только одно, что-то надо делать с этим миром. И очень срочно.

Сейчас на нашей планете живет свыше трех с половиной миллиардов человек, но уже через тридцать лет, к концу XX века, нас будет гораздо больше. Я не хочу пользоваться зарубежной статистикой, я беру наши, советские, данные из популярного

справочника.

По нашим, советским, данным в двухтысячном году на Земле будет жить около шести миллиардов человек. Только в странах Азии будет жить три с половиной миллиарда, то есть столько людей, сколько живет во всем мире сегодня.

С каждым следующим десятилетием прирост населения стремительно увеличивается главным образом за счет третьего мира.

Еще полмиллиарда, еще шестьсот миллионов, еще семьсот миллионов — это каждые десять лет.

Теоретически можно себе представить, что наша планета способна прокормить даже не шесть миллиардов, а двенадцать-пятнадцать, может быть, даже двадцать миллиардов, если вся земля планеты будет обработана и удобрена и если культура земледелия будет во всем мире стоять примерно на таком уровне, на каком стоят сейчас самые передовые страны. Если же нет, то и шесть миллиардов прокормить нельзя. Неоткуда будет взять хлеба.

Подсчеты пищевых ресурсов и роста населения пока что мало волнуют правительства многих стран — во всяком случае, судя по делам, а не по журнальным статьям. А должны бы волновать каждого, потому что времени осталось, как говорится, только покурить. Ведь 2000 год совсем рядом, — не только наши внуки, не только наши дети будут жить в 2000 году, но и те из нас, кто помоложе меня. Шесть миллиардов — угрожающая цифра. Она высчитана, повторяю, статистиками нашими, а не мальтузианцами.

Для того чтобы все человечество жило по-человечески, нужен высокий уровень развития, а для этого нужен высокий уровень промышленности и сельского хозяйства, а для этого нужны огромные капиталовложения. По подсчетам специалистов, даже если сложить все военные расходы всех развитых стран и бросить их на помощь «третьему миру», то и этого будет маловато.

Тема картины — Западный мир. Но я вынужден был затронуть и вопросы «третьего мира».

Сейчас в большинстве слаборазвитых стран национальный доход на душу населения растет примерно на один-два доллара в год. В развитых странах Западной Европы и в США — в двадцать, пятьдесят, в сто раз больше. Разрыв увеличивается.

Впрочем, пока еще не решен вопрос о запрещении атомной войны. Вот уже двадцать лет на тонкой ниточке политического равновесия двух миров подвешена глобальная опасность всеобщего истребления: американцам страшно начать, ибо мы вынуждены будем ответить.

Но вот перед новым, шестьдесят девятым годом испытана водородная бомба в Китае.

Мне довелось побывать в Хиросиме, в музее Хиросимы, познакомиться с людьми, которые чудом остались живы после взрыва маленькой атомной бомбочки. Они остались живы, потому что находились очень далеко от центра взрыва. Но люди продолжают умирать в Хиросиме, и маленький эллиптический памятник, под которым лежит список жертв, все время пополняется, и каждый год на торжественной церемонии под этот памятник закладываются новые данные о тех, кто умер в шестьдесят шестом, шестьдесят седьмом, шестьдесят восьмом годах. Они были слабо облучены, и их смерть поэтому стала долгой и мучительной.

В горах, недалеко от Хиросимы, в тихом и красивом месте построили американцы маленький госпиталь для облученных. Госпиталь небольшой, и стоил он недорого. Это не благотворительность, это деловитость — врачи изучают дальние последствия радиации.

А сам город Хиросима выстроен заново. Оставлен только один дом и кусочек стены, на котором когда-то отпечаталась тень человека, испепеленного бомбой. Эту тень приходится сейчас подновлять обычным малярным способом — она исчезает. А тень нужна, потому что нужны туристы. Летом и осенью новые гостиницы битком забиты приезжими. Великолепные бары, рестораны, множество магазинов, множество сувениров в память о Хиросиме.

Я был около памятника жертвам атомной бомбы. Пять совсем молоденьких японцев, скорее, мальчиков, фотографировались на фоне памятника. Им было весело. Каждый из них по очереди становился перед объективом, делал серьезное лицо, складывал ладони перед грудью и наклонял голову. Но он не мог удержаться от смеха. Ему что-то кричали товарищи, очевидно, требовали, чтобы он вел себя серьезно. Наконец удалось: он стоит в молитвенной позе. Щелчок затвора — и он с хохотом бросается к друзьям.

Брошюры для туристов уделяют страничку атомной бомбе и десять страничек красотам природы, туристским маршрутам, рекламе гостиниц, а главное, рекламе всевозможных товаров. На каждой рекламе поставлена цена в доказательство того, что Хиросима — самый дешевый город в Японии. Действительно, в Хиросиме все дешево: город заинтересован в торговле.

Мы попросили переводчика, чтобы нам показали границу разрушенной части города. Пошли пешком. Я примерялся к своему дому и представлял район, который был превращен в

пепел. Это очень большой район.

Я хочу включить в картину не всеми виденный взрыв атомной бомбы, а подробный рассказ о сегодняшней Хиросиме. Это зрелище вызывает множество мыслей. Это мир сегодня.

Итак, появилась пятая термоядерная держава — Китай.

И есть уже ракеты среднего действия, а года через два будут ракеты дальнего действия. А тем временем еще несколько стран накапливают расцепляющиеся материалы. И ни одна из этих стран пока не собирается отказаться от мечты об атомной бомбе. Среди них такие страны, как ЮАР, Израиль, Индия, Индонезия, Пакистан и прежде всего — ФРГ.

Только что правительства ФРГ, Англии и Голландии договорились о совместных работах по производству дешевого урана с помощью специальной центрифуги. Одновременно идут опыты по резкому удешевлению водородной бомбы.

И если сегодня мир еще не договорился о запрещении атомного оружия, то завтра договориться с целой группой новых атомных стран будет много труднее.

Одновременно с термоядерной подготовкой во всем мире идет работа над биологическим оружием. США и ФРГ находятся на передовой линии в этом вопросе. И, может быть, скоро настанет момент, когда атомная бомба будет не самым грозным оружием.

Огромные успехи сделала, разумеется, и современная химия. Примерно два года назад промелькнуло сообщение о том, что в той же Южно-Африканской республике синтезирован яд на основе изучения ботулинуса — колбасного яда. Этот яд вырабатывается бактериями в микроскопических дозах, а приносит человеку смерть. Новый, синтезированный ботулинус, вернее, подобие ботулинуса, — это настолько сильнодействующее оружие, что одного грамма этого вещества достаточно для того, чтобы убить до миллиона человек. Сообщение об этом промелькнуло в газетах, а потом о нем забыли. Но ведь этот яд открыт, он существует. В США разработан целый ряд нервно-психических ядов молниеносного или, наоборот, постепенного действия.

Одновременно изучаются способы распространения вирусов, отбираются наиболее сильно действующие штаммы, идет работа по созданию новых, доселе неизвестных.

Каждую весну прилетают к нам перелетные птицы. Что может быть радостнее и светлее? Это мир, это пробуждение природы. Но сейчас в США маршруты перелетных птиц внимательно изучаются не только орнитологами, но и военными специалистами. Нельзя ли переносить с помощью птиц новые вирусы? Может быть, завтра

будет найден верный способ массовой смерти, которая придет с ласточками, аистами, скворцами и грачами. Поистине моральный уровень нашего времени оставляет желать лучшего.

Есть способы массового истребления, которые нельзя даже испытать, их можно применить только в случае крайней необходимости. Ну скажем, это атомная бомба с кобальтовой оболочкой. Радиоактивный кобальт чрезвычайно ядовит. Удельный вес его невысок, в распыленном состоянии он может покрыть огромную площадь. А период полураспада радиоактивного кобальта настолько велик, что радиация сохранится на многие десятилетия. Поэтому никто не испытывал атомную бомбу с кобальтовой оболочкой. Но теоретически она не только возможна, но и, кроме того, очень экономична — это устройство простейшее. Где гарантия, что где-то за океаном на складе не лежат эти кобальтовые апельсины?

Каждый из этих вопросов, которые ставит перед нами мир сегодня, требует глобального, всемирного разрешения. Это — судьба детей всего мира, судьба нашего будущего, которое поставлено сейчас на карту. Степень разумности человечества в целом нуждается в испытании.

В первые годы после взрыва атомной, а затем водородной бомбы целые поколения жили под страхом этой катастрофы. Сейчас водородная бомба, разумеется, не забыта, но рядом с ней возникло множество новых тревожных явлений в индустриально развитом мире, и эти тревожные явления выдвинулись на первый план.

Люди начинают чувствовать не только неудобство, гарь, копоть больших отравленных городов, они начинают тревожиться за самое существование будущих поколений. Эта тревога глушится, ибо возникает множество соблазнов. Всячески расцвечивается парадная вывеска капиталистического города.

Ну прежде всего это индустрия развлечений. Она приобрела неслыханно широкий размах — это система самых разнообразных приманок.

Вот, скажем, игорные дома. При этих словах сразу возникает представление о Монако, о роскошных залах, о рулетке с элегантным крупье во фраке. Но сейчас игорные дома построены совсем по другому принципу.

Прежде всего, играют всюду. Маленькие рулеточкн или машинки, на которых можно попытать счастья, установлены чуть ли не в каждом магазине, во всяком случае, в каждой пивной, в каждой забегаловке. А рядом с этим — целая сеть тайных притонов, клубов, игорных домов. В США оборот этих притонов — несколько миллиардов долларов.

Но есть и открытые игорные дома, например, в штате Невада.

Высоко в горах Невады лежит превосходное, красивейшее озеро Тахо, чуть-чуть похожее на наш Севан. Мы, разумеется, построили бы здесь курорт. Но озеро Тахо существует для игорных домов. Вокруг него по берегу идет кольцевая дорога, и на каждом шагу — игорный дом. А рядом обслуживание: рестораны, бары и, разумеется, проституция. Принцип этих игорных домов прост, как мычание: не нужны ни карты, ни рулетка с крупье. Это самодеятельный азарт. Играть может любой человек — знающий язык и не знающий, грамотный или неграмотный. По-моему, сможет играть даже обезьяна.

В широких залах рядами стоят машинки, похожие на кассовые аппараты. Сквозь прорезное окошечко вы видите ряд фигурок: свинка, вишенка, домик, птичка, рыбка. Вы должны бросить в щель монетку и нажать рычаг. Фигурки повертятся и остановятся в одном из сочетаний. А рядом таблица. Если это четыре свинки, вы получите в сто раз больше, чем положили; если четыре домика — в пятьдесят раз; если четыре вишенки — в двадцать раз и т. д. Играете вы сами: нажал рычаг и смотри, что получится. В случае выигрыша на жестяной поддон высыпается с металлическим треском горстка серебряных монет. При большом выигрыше раздается еще и громкий звонок.

Каждому ряду машинок в этом игорном доме соответствует ставка. Вот ряд десятицентовых машинок, ряд полудолларовых и, наконец, долларовых.

Если повезет, то за один доллар можно получить пятьсот.

Но машинки рассчитаны точно. Из тысячи только один может сорвать крупный выигрыш, да и он не удержится от губительного соблазна играть дальше. Остальные девятьсот девяносто девять просто просадят все.

Представьте себе одноэтажный огромный комфортабельный сарай, в котором стоят две или три тысячи таких машинок. Треск рычагов, звон серебряных монет, которые высыпаются в жестяные поддоны, пронзительные звонки, которые сопровождают самые крупные выигрыши, — все это создает адский шум, и шум этот приводит людей в нервное возбуждение. Со всех сторон человек слышит звон серебра, ему кажется, что люди выигрывают ежесекундно: кто-то выиграл там, кто-то здесь, перед ним, позади него выиграл человек. Ведь непрерывно работают две-три тысячи этих машинок, и, разумеется, ежесекундно кто-то выигрывает.

Хозяин заведения точно знает, сколько времени будет играть вот этот парень, и если у него, скажем, есть двадцать долларов мелочью, он проиграется за полчаса.

И тем не менее люди приезжают на озеро Тахо, приезжают и

на собственных машинах и в автобусах. Билет от Сан-Франциско до озера Тахо стоит всего десять долларов, хотя расстояние до озера около трехсот километров. Мало того, когда автобус (он называется «серая собака») приходит на Тахо, пассажирам сразу же возвращают девять долларов серебром и вручают еще пачку сигарет, коробку спичек и билет на обратный проезд. Таким образом, люди едут туда и обратно бесплатно. Опять же, хозяева игорных домов отлично знают, что каждый из этих пассажиров берет с собой по крайней мере тридцать, а то и пятьдесят долларов для игры. И проигрывает все. А обратный билет вручается потому, что многие остаются без единой копейки.

Ну а если человек выиграл, то к его услугам ресторан, гостиница и все развлечения. Все равно он оставит все на озере Тахо. Кстати, даже самые крупные выигрыши выплачиваются только серебром. Хотите банкноты — ищите банк, здесь нет бумажных денег. Я видел пожилую японку, она стояла, растерянно улыбаясь: девушка выкладывала перед ней пятьсот долларов серебром. Это целая груда серебра, ее не утащишь отсюда.

В пятницу вечером и в субботу утром потоки «серых собак» несутся к озеру Тахо. Люди настолько безумеют среди грохота этих машинок, звона денег, резких звонков, да еще вдобавок оглушительного джаза, что их охватывает какое-то патологическое возбуждение. Женщины покупают специальный пластырь с подушечкой внутри и приклеивают его на ладонь правой руки, потому что в азарте игры они могут до крови содрать кожу и не заметить этого.

Вообще говоря, в Америке серебряные доллары не в ходу. Идут бумажные. Но на озере Тахо для удобства игры обращаются именно серебряные доллары, которые были когда-то выпущены американским банком. Если человек в Сан-Франциско платит серебряными долларами, то продавец непременно улыбнется и доверительно скажет: «Тахо?»

Совсем по-другому выглядит в Париже знаменитая Пляс Пигаль — район проституции, стриптиза и, разумеется, мелких игорных заведений. Стриптиз здесь в каждом доме, в каждом подвале. На витрине образчики голых девочек. Стоит зазывала, который обещает интересную программу. Девочки приходят на работу — иные вечером, иные с утра (есть круглосуточные заведения). Они идут скромно одетые, с маленькими чемоданчиками и ныряют в свой подвал. Это нищие труженицы бизнеса.

Индустрия развлечения идет в парной упряжке с индустрией преступлений. Если собрать из журналов фотографии убитых,

изнасилованных, ограбленных, застреленных и задушенных за месяц, — то получится невероятная коллекция. Реклама преступления, как известно, подкрепляется кинематографом и телевидением.

Я думаю, что можно сделать очень выразительный эпизод, монтируя кинематографические преступления с подлинными. Вы, пожалуй, не отличите, где факт, а где кино.

Столь же выразительный эпизод можно смонтировать из того эротического потока, который предлагает кинематограф на экранах мира. Трудно сказать, какой стране здесь принадлежит пальма первенства. Недавно три крупных итальянских режиссера — Де Сика, Росселини и Висконти — дали интервью в одном из итальянских журналов о тревожном развитии порнографии в итальянском кино. Речь идет уже не об эротических картинах, а о картинах просто непристойных.

Вот, например, картина «Бора-Бора». Молодая жена убегает от мужа. Она слишком рано вышла замуж, и ей надоела однообразная любовь. Где-то на острове «Бора-Бора» она находит красивого полинезийца и сходится с ним. Но муж разыскивает ее. Он присутствует при сцене сожительства жены с полинезийцем, причем жена знает, что муж видит это зрелище. И муж, и жена приходят в восторг. Присутствие свидетеля делает ощущение особо острым. Правда, возмущенный полинезиец набивает мужу морду и уходит, но теперь счастливые супруги знают путь обновления. Они возвращаются в Европу с тем, чтобы найти третьего удобного сожителя. Картина вышла на экран.

Или вот, например, картина, которая называется, кажется, «Сексуальная революция». Смысл ее в том, что в маленькой гостинице среди жильцов оказывается десять девушек и десять мужчин, из которых девять молодых. Тот, который постарше, выступает с проповедью общности любви. Каждая девушка имеет право на счастье. В результате мужчины тянут жребий и устанавливают очередь: каждый должен переспать с каждой. Сюжет этот, разумеется, дает пищу для очень эффектных комбинаций.

Я не собираюсь включать в фильм непристойные кадры, но разоблачение эротики, которая стала в мире сегодня непременным соусом, а иногда и основным блюдом искусства, мне кажется, необходимо. Это не только кино, это и журналы, это и реклама товаров, это вся жизнь. Это непременная составная часть пропаганды. Темой эпизода фильма должна стать индустрия эротики. Я думаю, что если точно и выразительно снять хотя бы журнальные фото и рекламу, лишь изредка врезая живой кадр, то можно сделать осмысленный, серьезный и точно

бьющий в цель эпизод.

Третий и, может быть, наиболее мощный соблазн капиталистического города — это мир вещей.

Посмотрите на современный автомобильный салон. Красота этих машин поражает. Вы видите машину в разрезе, снизу, сверху, внутри и снаружи. Машины медленно вращаются вокруг вас, переворачиваются, показывают все внутренности. Они невероятно красивы. Они подсвечены специальным светом. Они поднимаются вверх на каких-то стеклянных или стальных колоннах, потом опускаются вниз. Машина стала одним из богов современного мира.

И возникает особый сорт безумия: жажда вещей, жажда комфорта.

Любопытно посмотреть на толпу покупательниц в дни распродажи в большом городе. Магазины выбрасывают в эти дни товары прошлого сезона. Висят плакаты: «Вчера стоило столько-то, сегодня — столько-то». Цифры производят магическое впечатление. Универмаги набиты битком. Женщины хватают вещи, по-моему, даже ненужные. Азарт покупок возбуждает их, как наркотик. Даже измученные, мокрые продавцы в такие дни не так вежливы, как обычно.

Но еще интереснее посмотреть, как молодая пара осматривает вещи, если ей предстоит обзавестись своим хозяйством. Это важнейшее событие в жизни. Перед ними сотни разных стиральных машин, электроплит, пылесосов, холодильников, всевозможных кроватей, светильников, кухонных наборов. Наблюдая за одной такой молодой парой, я думал о том, что этот выбор похож на почти религиозное благоговение перед вещами. Женщина не в силах оторвать глаз от этого новейшего электроагрегата. Но он слишком дорог. Вот этот можно бы купить, но он явно хуже.

Посмотришь па такую пару и думаешь, что смысл их жизни наполовину определен этими красивыми вещами. Вероятно, эта сверхсовершенная электроплита снится им ночью.

В Западном Берлине в воскресенье пожилые семейные люди совершают своего рода обряд еженедельного паломничества. Они идут вдоль ряда магазинов и рассматривают витрины — серьезно, неторопливо. Они совещаются, иногда останавливаются, возвращаются к какому-то магазину, вглядываются, идут дальше. Нет, они купят еще не скоро. Решение должно созреть. Оно должно быть рассмотрено на семейном совете и обсуждено всесторонне. Насытившись зрелищем вещей, они молча, осоловелые, сидят в открытом кафе. Медленно жуют.

Пережевывают виденное.

Можно выбрать любой предмет, скажем, игрушки. Вы увидите поразительные игрушки, в том числе игрушки для миллионеров, игрушки эротические, игрушки веселые, игрушки жестокие, игрушки просто страшные.

Вы можете купить детский направленный микрофончик — он дает возможность слышать то, что говорят люди на другой стороне улицы. Дети могут подслушивать, о чем говорят папа и мама. Очень весело и стоит недорого. Микрофончик, который слышит за пятьдесят метров, в пятьдесят раз дешевле, чем электронная защита от этого микрофончика. Если вы не хотите, чтобы ваше объяснение с женой слушал мальчишка с соседнего двора, вам придется специально оборудовать окно противоподслушивающим устройством.

Но есть микрофончики подороже, от которых защиты нет.

Человек в этом огромном городе погружен в миллионную толпу, в то же время он одинок, и он все время прислушивается и всегда виден. Вы погасили свет, вы думаете, что вас никто не видит. Но через окно с той стороны улицы на вас смотрит объектив аппарата, вооруженный инфракрасными лучами, и вы видны так, как если бы вы не гасили свет. И человек с этим аппаратом, направив свой дальнобойный микрофон, будет слушать чужую любовную сцену, любой секретный разговор, если ему это угодно. И, уж во всяком случае, слышат и видят любого тысячи сотрудников всевозможных разведок — политических, промышленных и прочих.

Однажды правление крупной американской компании должно было собрать сверхсекретное совещание. Не доверяя никому, не доверяя ни телефонам, ни проводам, члены правления решили собраться на вершине небоскреба, закрыть лифт, и там, на семидесятиэтажной высоте, поговорить по душам. Но на вершине другого небоскреба спрятался шпион другой компании. Протокол заседания был расшифрован, а сами дельцы сняты крупными планами, синхронно, с расстояния в триста с лишним метров.

Вот живут два человека. Они живут в большом доме и мало отличаются друг от друга. Иногда они встречаются на лестнице или в лифте и приподнимают шляпы. Но один из них не знает, что каждое его слово регулярно фиксируется его соседом. И не только соседом, а целой группой людей, которые наблюдают за ним. Он не скроется нигде — ни на улице, ни в метро, ни на вершине Эйфелевой башни, ни в своей комнате, ни в чужой комнате. Город проглядывается насквозь, как рентген проглядывает внутренности человека.

Современная техника действительно величественна. За последние двадцать-тридцать лет возникли совершенно новые области науки. Человек может сейчас поистине творить чудеса.

Но любое открытие в современном мире дважды проверяется: во-первых, с точки зрения того, не пригодится ли это войне, а затем — не пригодится ли это для бизнеса. Если это годится военным, открытие засекречивается. То, что не нужно военным, но обещает прибыль — идет в промышленность, немедленно, чем быстрее, тем лучше, пока конкуренты не опередили. Думать о последствиях некогда, да и невыгодно. Товар изготовляется и продается — это главное. В результате — таблетки для беременных, фабрика уродов и многое другое.

Один ученый произвел простейший опыт: он взял двадцать сортов разных пластмасс, налил в банки обыкновенную воду и в каждую банку опустил пластмассовую пластинку, а рядом поставил контрольную банку с чистой водой. Известно, что когда вода долго стоит, она зацветает, в ней развиваются микроорганизмы, мелкие водоросли, появляется зеленоватый налет. Так вот, из двадцати пластмасс около половины оказались нейтральными: вода зацвела так же, как в контрольных банках. Но в шести или семи вода не зацвела. Значит, ни микроорганизмы, ни водоросли не нейтральны для этих пластмасс. Эти пластмассы убивают микрожизнь. А в трех пластмассах произошло слишком бурное, слишком быстрое зацветание. Эти пластмассы почему-то стимулировали развитие микроорганизмов.

Опыт простейший, он наглядно показывает, что пластмассы каким-то образом действуют на жизнь, а как именно они действуют, в частности на человека, — пока неизвестно.

Даже обычные минеральные удобрения, которыми пользуются все сельские хозяева, оказались не нейтральными, скажем, для рек и озер. Удобрения насыщают воду фосфором.

Неслыханно быстрое развитие мира происходит стихийно. Именно поэтому оно опасно, а порой и тревожно. Мы видим сейчас странную однобокость материальной культуры.

Мир истребляет естественные ресурсы планеты с такой быстротой, как если бы люди собирались жить максимум сто, ну двести лет. Но ведь человечество хочет жить гораздо дольше. Оно находится в самом начале своего пути. Только сегодня оно вырвалось в космос и получило в руки реальную возможность переделки планеты. Но с планетой нужно обращаться с осторожностью — она у нас одна. Во всяком случае — пока.

Самые разные люди начинают постепенно сознавать опасную неуправляемость капиталистического развития.

Почему это происходит? Ведь армия деятелей науки растет неслыханно быстро. Если сто лет тому назад ученый был тихим работником лаборатории, если Менделеев или Пастер работали почти в одиночестве, то сейчас науку обслуживают гигантские институты, огромные предприятия с промышленными установками. В некоторых быстро развивающихся отраслях техники научно-исследовательские работы занимают двадцать, сорок, пятьдесят, а то и больше процентов всех расходов.

Прослойку интеллигенции между двумя противостоящими классами — буржуазией и пролетариатом — сейчас уже трудно назвать прослойкой, — она постепенно становится одной из самых массовых составных частей современного общества. Но люди, обслуживающие науку на Западе, раздроблены, хотя и собраны подчас в огромные, многотысячные коллективы. Молодая часть работников науки и техники, по существу, пролетаризируется. Верхушечная часть сливается с капиталистической элитой.

Раздробленность работников науки связана, в частности, с очень узкой специализацией. Сейчас во всех областях знания количество информационного материала настолько выросло, что специалист в состоянии проглотить только то, что ему до зарезу необходимо для его работы, не больше. Он не знает положения науки в целом. Он — специалист в определенной области электроники, но уже другие стороны электроники он знает плохо, а, скажем, атомная физика или биология для него темный лес. Множество специалистов делают каждый свое дело, и каждый из них варится в своем маленьком котелке. Ученый с широким мышлением — это редкость.

Сейчас промышленное развитие передовых стран в очень многом зависит от возникновения и роста новых, специальных областей; там, где собраны мощные институты, обещающие новое и прибыльное дело или новое и важное для войны дело, там находятся узлы технического и экономического прогресса, туда бросаются огромные средства.

Изменился социальный состав современного общества. В наиболее развитых странах работники сельского хозяйства составляют теперь только от семи до десяти процентов населения. Армия промышленного пролетариата тоже постепенно сокращается в результате механизации и автоматизации.

Растет сфера обслуживания. Ибо это немедленные прибыли. И еще быстрее растет та часть населения, которая обслуживает науку. Через двадцать-тридцать лет одной из самых многочисленных частей населения станет армия научных работников и обслуживающего их персонала.

Вместе с тем состав работников науки и техники стремительно молодеет. Университеты и специальные учебные заведения вынуждены вовлекать все более широкие слои населения. Университет перестал быть узкой привилегированной средой. Растущая армия научной молодежи становится, по существу, высоко квалифицированным пролетариатом науки. В среду научной и технической молодежи широким потоком вливается студенчество.

О западной молодежи говорят уже лет двадцать.

Сначала появились длинноволосые стиляги и «кожаные куртки»; появилось сердитое молодое поколение. Причин для того, чтобы сердиться, было достаточно, но не совсем понятно было, чего именно оно хочет. Затем появилось поколение, которое называли молчаливым, иногда — загадочным. Потому ему дали такое название: поколение «икс». Поколение «икс» было недовольно миром — миром вообще. Казалось, никаких специальных задач оно не ставило. Оно просто не любило взрослых. Профессора и социологи, отцы и матери, философы и литераторы рассуждали об этом непонятном поколении, гадали о том, куда оно идет, сетовали на потерю идеалов, привычных идеалов буржуазного общества, устоями которого являются семья, религия, личное благополучие, карьера, официальная благопристойность.

Это был этап отрицания без намека на положительную программу. Вот кинорепортаж из ФРГ примерно семилетней давности. Заброшенный, перенесший бомбежку дом. Пять молодых людей, им лет по 20. Трое лежат прямо на бетонном полу, подложив под голову рюкзаки. Четвертый пришивает пуговицу. Пятый рассматривает гитару. Увидев репортера, поворачиваются, молча ждут.

— Можно с вами поговорить?

Никакого ответа, но один в знак согласия пожимает плечами.

— Вы живете здесь?

— Мы живем везде, — цедит парень с гитарой.

— Работаете где-нибудь?

— А зачем?

— Учитесь?

— А зачем?

— Но нужно же что-нибудь делать!

— Видите ли, господин репортер, мы делаем то, что нам нравится. А то, что нам не нравится, мы не делаем. Вам ясно?

— Вам нравится танцевать?

— Иногда.

— У вас есть подружки?

— А у вас, господин репортер?

— У меня есть жена.

— А телевизор у вас есть? Или хотя бы порнографические карточки?

— Я все-таки хотел бы знать, чем вы занимаетесь?

— Мы не воруем. А до остального вам нет дела.

— Вы кончили школу?

— Глупый вопрос. Естественно!

— А дальше?

— Мы живем.

— Но нужно же что-нибудь делать!

— Слушайте, вам не нравится то, что мы делаем, а нам не нравится то, что делаете вы. Считайте, что интервью окончено.

— Можно снять ваши крупные планы?

— Только быстрее. А потом убирайтесь к черту.

Я написал этот диалог по памяти, но содержание примерно такое. Ну, разумеется, этот репортаж не типичен, но в чем-то он примечателен.

Сейчас пошла совсем другая молодежь, но тогда на первый план выдвигалось только отрицание старшего поколения — больше ничего. Молодежь ни в чем не хотела походить на родителей. Они опрятны? Будем неопрятными. Они стригутся? Будем косматыми. У них ботинки? Будем ходить в сандалиях на босу ногу или огромных чёботах. Я видел американских девочек в чудесных, явно дорогих брючках, но штанины внизу нарочно отрезаны ножницами, одна короче другой, а концы тщательно превращены в лохмотья. Решительно все нужно делать наоборот: другая походка, другая музыка, другой лексикон, другие отношения.

На этой базе возникали различные экстремы.

Возникали полухулиганские банды с массовыми драками, бессмысленными побоищами.

Рядом с этим, правда на иной почве, появились калифорнийские «Черные ангелы», «Дикие ангелы» — полуфашистские организации. Одна из них, например, выработала свой собственный завет. Завет этот довольно выразителен. Участники этой организации изваяли большую цементную скрижаль, вертикально разделенную пополам. На левой половине написано: «Ненавижу», на правой — «Люблю».

Итак, ненавижу: русских, китайцев, негров, евреев, арабов, всех цветных, коммунистов, социалистов, писателей, полицейских и всех прочих.

Люблю: деньги, женщин, снова деньги, успех, снова деньги, насилие, снова деньги, власть…

В Западной Германии, следуя старой нацистской традиции, появились охранные отряды НДП — штурмовики нового типа. Такие же отряды фашистских молодчиков созданы в Италии.

В самой благополучной, спокойной стране мира, в Швеции, возникло странное расслоение общества: молодежь стала выкидывать совершенно невероятные номера. Она проповедовала освобождение от моральных принципов, свободное сожительство с кем угодно, наркотики, насилие и прочие эскапады.

В течение нескольких лет Стокгольм был Меккой этой странной молодежи.

Как раз в Стокгольме однажды собралось совещание верховных судей государств Европы. Прибыл туда и наш представитель. На совещании стоял один вопрос: что делать с молодежью? Что делать со стремительным ростом потребления наркотиков, с огромным количеством всевозможных преступлений, с бессмысленным хулиганством, с полной безыдейностью?

На стокгольмском рынке торговля кончается в девять часов утра и продукты убираются. Молодежь, не только шведская, но и приехавшая из Германии, Бельгии, Дании, Англии и т. д., собиралась на этом рынке. Судьи решили побывать на рынке и поговорить с молодыми людьми.

Представитель нашего советского суда решил пойти вдвоем с английским судьей. Они переоделись, приобрели, так сказать, незаметный, скромный вид и пришли на рынок.

На рынке сидели на прилавках или просто на земле, лежали и стояли толпы молодежи. При появлении английского и советского судей они воззрились на них. Англичанин сказал:

— Я хочу сначала разыскать английских молодых людей.

Разыскали.

Английский судья сказал:

— Здравствуйте.

Одни из сидевших на земле молодых людей ответил:

— Пошел вон, полицейская морда.

Судья смутился:

— Почему вы думаете, что я полицейский?

— Это написано на твоей роже.

И девушка, сидевшая на прилавке, нежным голосом добавила:

— Лучше уйдите. Мы таких, как вы, не любим.

Года четыре назад в Париже я шел с приятелем по одной из улочек Латинского квартала. Это было ночью. Поперек улочки, взявшись за руки, бежала стайка девочек и мальчиков. Они громко кричали: «Мы идем! Мы идем! Мы идем! Идите к черту! Идите к черту! Идите к черту! Вы дерьмо! Вы дерьмо! Вы дерьмо!»

Приятель спросил девочек:

— Почему вы кричите?

— А вам какое дело?

— Но ведь люди спят.

— Пусть послушают. И вообще, что вы хотите от нас? Вы же ничего не понимаете!

И стайка со смехом убежала, продолжая кричать.

Когда я работал в Париже над дубляжем, я спросил молодого помощника звукооператора, не может ли он устроить меня на какую-нибудь молодежную вечеринку? Мне хочется посмотреть, как они танцуют. Он сказал:

— Боюсь, что вас выгонят. Они собираются здесь, совсем близко, за углом. Но ведь вас надо спрятать. Давайте лучше я покажу вам людей вашего возраста. У нас есть специальный дансинг для пожилых и одиноких мужчин и женщин.

Кстати, дансинг для пожилых и одиноких мужчин и женщин произвел на меня сильное впечатление. Это не относится к теме молодежи, и я прошу извинить меня за короткое отступление.

Мы прошли через какую-то площадь где-то около бульвара Сен-Мишель.

Очень узкая улочка, в которой две машины рядом стоять уже не смогут. Никакой вывески.

В огромном полутемном зале сидели одинокие люди — кто за столиком, кто в маленькой ложе. Когда выступал оркестр, люди вставали, мужчины подходили к женщинам, приглашали их. Кончался танец, и они расходились поодиночке. Было так темно, что первые минут десять я почти ничего не видел. Потом привык, пригляделся. Но лица все-таки были еле видны. Какой-то пожилой человек в морской форме, какой-то приличный господин в белом воротничке. Женщины, одетые в темное, неопределенного возраста. Танцы тоже были немножко старомодные: вальсы, танго, фоксы. Иногда вдруг какой-то современный танец, но его танцевали мало.

Ровно в час ночи хозяин этого дансинга для одиноких громко сказал через микрофон: «Через две минуты конец». И произошло странное: все женщины стремглав ринулись к выходу. Не прошло и минуты, как не было никого. Зал был пуст. Я спросил спутника:

— Почему такое бегство?

Он сказал:

— Сейчас увидите.

Через несколько секунд вспыхнул ослепительно яркий свет.

Никто не хотел показывать лицо при этом свете.

Мы со спутником вышли. Вот эти ушли вдвоем. Вот еще двое ушли вместе. А вот этот еще топчется. И она топчется на той

стороне тротуара.

Нет, это совсем не проститутки, и совсем не альфонсы, это просто одинокие люди в огромном городе.

Но вернемся вновь к этому непонятному поколению. Лет пять или шесть тому назад возникло вдруг мощное движение хиппи. Возникло в Сан-Франциско. Сначала все издевались над хиппи. Хиппи раскрашивали себя цветными мелками, одевались самым странным образом, вели себя как блаженные или душевнобольные. Но потом выяснилось, что это, пусть нелепая, но все же форма протеста против капитализма. Среди хиппи есть дети состоятельных родителей, которым предстояла прекрасная карьера и обспеченное будущее. Они убежали из своих домов и скрылись. Они ненавидят город, ненавидят войну, ненавидят насилие, ненавидит буржуазный· уклад.

Когда состоялась первая демонстраций хиппи против агрессии во Вьетнаме, полицейские; как положено, бросились на них с дубинками, но хиппи протягивали им цветы и кричали: «Мы вас тоже любим, не бейте нас».

Оказалось, что у хиппи есть своя идеология. Эта идеология — помесь христианства, толстовства, гандизма, идеология непротивления злу, бескорыстии, презрения к деньгам:

Замечательный эпизод произошел однажды на нью-йоркской бирже в разгар делового дня.

Все знают, что представляет собой нью-йоркская биржа. Эго сумасшедший дом, это каша возбужденных, жестикулирующих, кричащих людей. Стремительные колонки цифр: доллары, доллары, акции, доллары.

Хиппи достали пропуска на нью-йоркскую биржу. На этот раз они не раскрашивали, разумеется, лица мелками и были одеты так, как одеваются все нью-йоркцы. Посетителям положено стоять наверху, на галерее. Биржевая торговля происходит внизу. И вот вдруг десять или пятнадцать молодых людей-хиппи вынули пачки однодолларовых бумажек и стали штука за штукой бросать эти доллары вниз. Бумажки медленно падали на пол. Их не замечали, пока кто-то из биржевых маклеров не крикнул: «Ведь это доллары!» И произошло невероятное: маклеры, которые ворочали тысячами, сотнями тысяч, стали хватать эти доллары. Биржа прекратила работу. Люди ползали на полу, хватали доллары на лету, подскакивали, ловили. А хиппи весело хохотали.

Ну, разумеется, движение хиппи бесперспективно, и это только одно из уродств капиталистического мира. Но это движение перебросилось из Америки в Европу, в латиноамериканские страны (правда, там оно нашло менее благоприятную почву). Появились хиппи в Лондоне, даже в

Голландии. Некоторые из них носили на шее [нечто] вроде коровьих колокольчиков, другие — венки или ожерелья из цветов.

К сожалению, практика хиппи очень скоро оказалась связанной с наркотиками, в частности — с ЛСД. Этот препарат дает мирные, блаженные галлюцинации, а изготовить его может любой студент в химической лаборатории своего университета. Формула препарата очень проста. Выяснилось также, что шкурка банана тоже дает наркотик. Вокруг хиппи выросла целая кустарная промышленность. Торговцы обдирали бананы, сушили шкурки, толкли их в порошок и извлекали наркотик. А сама мякоть бананов расходилась в детские дома или просто выбрасывалась.

Но как бы ни был странен этот зигзаг пути современной молодежи, все же в нем есть презрение и ненависть к доллару, к буржуазному укладу, к наживе, к войне, к насилию.

Я намеренно подчеркиваю молодежные экстремы 50-х — 60-х годов. Но рядом с этим росло прогрессивное движение здоровой, прекрасной, морально чистой молодежи. Эта молодежь спасает из грязи и нефти сокровища Флоренции, восстанавливает разрушенный землетрясением Скопле, организует совместные интернациональные молодежные кемпинги, едет в слаборазвитые страны мира, чтобы помогать и учить, как когда-то шли в народ наши народники. В Западной Германии студенток называют «дочерьми революции».

Эта молодежь оптимистична. Она не боится полиции, дубинок и слезоточивых газов. Кипящие и задорные толпы таких юношей и девушек я видел в Париже во время разгона демонстрации на бульваре Сен-Мишель.

Вплоть до 1968 года социологи гадали о дальнейшем пути молодежи. Протесты против вьетнамской агрессии, борьба за гражданские свободы, походы молодежи в негритянские районы юга — это были важные этапы, предвестники революционного взрыва.

В 1968 году разразилась буря — буря в Сорбонне, во всей Франции, в Западном Берлине, в ФРГ, революционный взрыв в Мексике. К этому нужно прибавить Италию, Испанию, США, Японию. Только в этих странах студенческое движение охватило уже не сотни тысяч, а миллионы бунтарей, и этот бунт теперь уже нельзя назвать бессмысленным.

В США прогрессивная революционная молодежь, к которой примкнула часть преподавателей, выдвинула лозунг новой демократии и новой организации американского общества, выдвинула лозунг революционного преобразования классических устоев капиталистического государства. Студенты научились

работать конспиративно. Готовить выступления организованно.

Мексиканские студенты создали агитбригады и направились к рабочей молодежи; в Испании студенческое движение приобрело такой размах, что было объявлено чрезвычайное военное положение. Все лозунги революционного студенчества стали антибуржуазными и революционными. Студенты, даже не члены Коммунистической партии, выдвигали даже такой лозунг, как «вся власть Советам», в частности в Западной Германии. Это новый этап молодежного движения.

В любом номере газеты рядом с сообщениями о забастовках, о политических выступлениях трудящихся вы встречаете упоминание о революционном студенчестве. Совсем недавно в «Правде» была заметка о том, что фашиствующие организации в Турине подложили бомбу замедленного действия в зале, где должна была выступать греческая певица Мелина Меркури. В результате произошла демонстрация, перешедшая в сражение с силами реакции.

Бок о бок шли студенты и рабочие.

В свое время Ленин высоко оценивал революционное движение русского студенчества, хотя далеко не все оно было большевистским. Но оно расшатывало устои империи и готовило революцию. Сейчас студенты наиболее развитых стран Европы и Америки, тех стран, где, казалось бы, материальное изобилие очевиднее всего, студенты даже этих стран выступают застрельщиками борьбы с основными устоями буржуазного мира, борьбы подчас вооруженной. В Японии студенты изготавливают для себя дубинки и шлемы: они хотят сражаться с полицией на равных. Нужен только один шаг: соединение революционного студенчества с пролетарским движением для того, чтобы зашатался мир эксплуатации и бесправия.

Современное общество нуждается в науке и нуждается в ученых. Глупый бургомистр западного Берлина воображает, что можно обойтись без студентов. Нет, он не обойдется без студентов. Их будет все больше.

Молодежь свежими глазами смотрит на мир и понимает опасность того, что происходит.

Я не сомневаюсь, что 1970 и 1971 годы продолжат нынешнее развитие событий.

Множество тупиков возникло в современном мире. Демографический взрыв в третьем мире. Рост голода. Национальная рознь. Войны. Междоусобицы. Уродливое развитие городов. Уничтожение естественных ресурсов планеты. Угроза тотальной войны и истребления.

Ни одна из этих проблем не может быть решена никаким

путем, кроме социалистического преобразования мира. Сейчас это начали понимать и на Западе.

Итак, западный мир сегодня подтверждает известное положение классиков марксизма о том, что капитализм обесчеловечивает человека, что в условиях капитализма стремительное развитие науки и техники ведет человечество к катастрофе. Эту идею я и положил в основу сценария, этой идеей я и руководствовался при умозрительном отборе материала.

Я приношу извинения за необычную форму сценария. Но вглядитесь в материал, который упоминается здесь. Это мир сегодня. Это материал огромной изобразительной силы. Он так же захватывает воображение и мысль, как материал предыдущего нашего фильма «Обыкновенный фашизм». Я глубоко убежден, что зритель будет с таким же вниманием смотреть эту картину.

Я не могу сейчас предложить более точную сценарную запись, которая станет основой будущего фильма. Ведь это *будущий* год. Но мне было важно сейчас найти точку зрения, которая позволит производить впоследствии точный отбор.

Так же как в «Обыкновенном фашизме», картина будет разделена на главы. Пока я только очень условно называю эти главы. Они во многом зависят от того материала, который будет собран. Но сейчас я полагаю, что можно наметить такие главы:

1. Новый год.
2. Богатство и нищета.
3. Величие техники и ее оборотная сторона.
4. Третий мир.
5. Индустрия развлечений.
6. Индустрия преступлений.
7. Индустрия эротики.
8. Индустрия наркотиков.
9. Тебя видят, тебя слышат, за тобой следят.
10. Город, который душит тебя.
11. Воздух, вода и земля.
12. Нас будет шесть миллиардов.
13. Бацилла национализма.
14. Война продолжается.
15. Одиночество и толпа.
16. Автомобильное божество.
17. Ты принадлежишь вещам.
18. Стандарт мысли и стандарт жизни.
19. Новые «боги» и новые «пророки».
20. «Молчаливое поколение» заговорило.
21. Будущее мира — социализм.

Разумеется, могут возникнуть новые главы. Но эти названия разделов направляют поиск.

Комментарии

Второй том «Избранных произведений» М. Ромма включает материалы, непосредственно связанные с его фильмами, его творческой биографией. Над книгой воспоминаний, которую он собирался назвать «14 картин и одна жизнь», М. Ромм работал в последние годы. Им было написано предисловие, так и озаглавленное, — «14 картин и одна жизнь». Составители отобрали материалы, руководствуясь этим предисловием (оно вошло в настоящий том), а также набросками плана будущей книги, найденными в архиве. Следуя воле автора, выраженной в предисловии и набросках плана, составители включили, в текст воспоминания Ромма о встречах с людьми, оказавшими влияние на его творчество.

Часть вошедших во второй том материалов напечатана при жизни М. Ромма — в журналах, в ею книге «Беседы о кино» (1964). Другую часть составляют ею рассказы, записанные под диктовку или зафиксированные на магнитной пленке; тексты этих рассказов находятся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ СССР, ф. 844).

В конце 1948 года М. Ромм в ответ на обращение студентки киноведческого факультета ВГИКа Н.И. Игониной, попросившей Ромма предоставить ряд автобиографических материалов, предложил ей записывать то, что он расскажет о себе. Н. Игонина записывала над диктовку, потом печатала па машинке. М. Ромм правил и авторизовал текст. Иногда в записи принимали участие приглашенные М. Роммом стенографистки.

Эти встречи происходили с перерывами до 1951 года. В верхнем углу первой страницы каждого раздела записей стоит: «Утверждаю. М. Ромм». В комментарии эти материалы обозначены: «Записи 1948–1951 гг.». В 1968 году к М. Ромму обратился научный сотрудник Института истории искусств М. Е. Зак, который работал над монографией о творчестве режиссера. В августе 1968 года М. Ромм ответил М. Заку письмом: «Вот что я предлагаю. Я готов продиктовать Вам свои соображения в связи со всеми 14 картинами, которые я сделал. Это будет очень отличаться от того, что писали обо мне, и от всего, кто я писал. Прежде всею это будет правда, и правда двойная: правда тех времен и сегодняшних моих оценок прошлого и настоящего. Думаю, что в монтаже с этими моими материалами (а ведь это тоже будет своего рода отчет — почти документальный) получится своеобразно. То, что я буду диктовать, частично впоследствии войдет в мою книгу «14 картин и одна жизнь».

Вскоре началась работа, в ходе которой М. Ромм записывал на пленку рассказы о своем творческом пути. Эти записи, датированные 1968–1969 годами и переведенные на бумагу еще при жизни А4. Ромма, также в значительной своей части входят во второй том. В комментарии они обозначены: «Записи 1968–1969 гг.».

Начиная примерно с 1963 года и до конца жизни М. Ромм записывал на магнитную пленку рассказы о пройденном пути. Он сам их назвал «Устные рассказы». Частично они тоже включены в настоящий том. Принадлежность публикуемых текстов к другим источникам, их датировка и место хранения тоже указаны в комментарии. Названия глав и разделов, принадлежавшие М. Ромму, воспроизводятся без оговорок; выдержки из текстов М. Ромма, использованные составителями в качестве подзаголовков, заключены в квадратные скобки. Фрагменты текстов М. Ромма, взятые из разных источников, разделены интервалами. В комментарии эти источники названы.

notes

Примечания

1

Написано незадолго до кончины как предисловие к книге воспоминаний. Текст носит характер черновика: имеются незаконченные фразы, зачеркивания, записи на полях. Бесспорные поправки (описки, несогласования падежей, чисел и т. п.) не оговариваются. Публикуется по тексту, хранящемуся в архиве М. И. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3[Здесь и далее «опись 3» — ссылка на предварительную сдаточную опись.]).

2

М. Ромм близко к тексту приводит цитату из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (см. т. 1, ч. 4, гл.14).

3

Эта часть текста вписана М. Роммом в левый верхний угол первой страницы рукописи. Автор не указывает, для какого места рукописи она предназначена. Вставка сделана составителями по смыслу текста.

4

Первые три тома воспоминаний III. де Голля под названием «Mémoires de guerre» («Военные мемуары») вышли в Париже в 1968–1969 годах. Еще два тома, «Memoire d'espoir» («Мемуары надежды»), были изданы в Париже в 1970–1971 годах.

5

Фестиваль проходил с 9 по 24 июня 1962 года. На нем было показано около восьмидесяти фильмов сорока восьми стран.

6

Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ. Фрагменты первый (с. 94–95), третий (с. 96–97), пятый (с. 99 — 104) — из «Записей 1948–1951 гг.» (ф. 844, оп. 3, № 4): второй — (с. 95–96) из лекции, прочитанной на Высших режиссерских курсах 27 февраля 1964 года (ф. 844, оп. 3, № 109); четвертый (с. 97–99), шестой (с 104–110) из лекции № 11, прочитанной во ВГИКе в 1967 году (ф. 844, оп. 31.

7

В 1934 году город переименован в Улан-Удэ (столица Бурятской АССР).

8

Об этой странице биографии М. Ромма подробнее см.: Марголин Л. Хлеб революции. — «Сов. торговля», 1969, 4 янв.

9

М. Ромм здесь неточен. Война против панской Польши кончилась раньше. Предварительные условия мира между РСФСР и Польшей были подписаны 12 октября 1920 года.

10

Всюду, где М. Ромм рассказывает о первой половине 20-х годов, он употребляет более позднее название, Вхутеин, вместо правильного — Вхутемас. Высшие государственные художественно-технические мастерские (Вхутемас) были созданы декретом Совнаркома РСФСР от 29 ноября 1920 года. В 1926 году на базе Вхутемаса был создан Высший государственный художественно-технологический институт (Вхутеин).

11

В лекции, прочитанной во ВГИКе в феврале 1970 года, М. Ромм вспоминает об этом времени: «Я сам, грешен, на протяжении полугода занимался тогда тем, что пытался соединить разные объемы — шар с пирамидой, пирамиду с параллелепипедом, — для того чтобы сконструировать скульптуру формы куба, органичную, выражающую какую-то идею и вместе с тем архитектурного содержания» (см.: ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).

12

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка работала в Москве в августе — октябре 1923 года. В строительстве ее павильонов участвовали архитекторы и художники И. Жолтовский, А. Щусев, И. Нивинский, В. Мухина, А. Экстер, С. Коненков, И. Шадр и другие (см.: Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917–1925 гг. М., «Наука», 1970, с. 166–175)

13

Речь идет об American Relief Administration (ARA) — Американской администрации помощи, существовавшей в 1919–1923 годах. Эта организация, возглавляемая Г. Гувером, провозглашала своей официальной целью продовольственную и иную помощь пострадавшим в войне европейским странам. Деятельность АРА была разрешена в РСФСР в 1921 году, во время голода в Поволжье.

14

Речь идет об осуществленной С. Эйзенштейном постановке спектакля «Мудрец» (по пьесе А. Н. Островского) в московском Театре Пролеткульта. Премьера спектакля состоялась в апреле 1923 года.

15

В. И. Ленин и Н. К. Крупская беседовали со студентами Вхутемаса 25 февраля 1921 года. О переименовании Вхутемаса во Вхутеин см. комментарий к с. 96 этого тома.

Об этом М. Ромм добавляет: «В те времена меня можно было разбудить ночью и спросить, что происходит в кадре, скажем, сто сороковом картины «Трус». Я ответил бы без запинки: «Средний план, трактир, поворачивается, правая рука с сигарой поднята, он, улыбаясь, поворачивается. В глубине четыре человека делают то-то, за окном видно то-то, длина кадра два с половиной метра» (Ромм М. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, с. 11).

17

В ЦГАЛИ хранится неподписанная копия следующего отзыва на этот сценарий, Помеченная августом 1929 года:

«В Правление Совкино

В наметке М. Ромма «Конвейер идиотов» есть Лишь интригующий заголовок и любопытный замысел…

Претворение же замысла в реальную вещь (хотя бы в форме наметки) автор не дает. Его обещание показать всесторонне Истинное лицо современного капитализма виснет в воздухе. Представленная наметка не дает ни малейшего представления о том, что автор может сделать, в частности, 6 отношении сюжетного оформления вещи» соответственно остроты темы. Данная наметка неприемлема.

Однако было бы желательно, чтобы автор попытался выразить свой замысел в более интересной форме»

(ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 17, л. 3 об.).

18

Обсуждение этого сценария состоялось 5 июля 1930 года на совещании сценарного отдела 1-й Московской фабрики Союзкино. Доработки сценария были поручены Михайлову, А. Роому и М. Ромму (см.: ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 24, л, 32).

19

Из контекста воспоминаний М. Ромма следует, что он был на Днепроетрое не ранее 1930 года. Между тем эта стройка велась с 1927-го по 1932 год и, по-видимому, присутствовать при ее начале М. Ромм не мог.

20

…сценарий… повести Верейской «Таня-революционерка» (см.: Верейская Е. Таня-революционер ка. М. — Л., 1928). Фильм «Реванш» (другие названия — «Шрифт», «И мы»), поставленный по этой повести, находился в производстве с 7 августа по 4 ноября 1900 года. 12 июня 1930 года Ромм выступил е сообщением об истории возникновения сценария на совещаний сценарного отдела Московской фабрики Союзкино. На этом совещании сценарий был принят с рядом поправок (ем.: ЦГАЛИ, ф. 24981, он. 1, ед. хр. 24, л. 36). В заключении по картине «Реванш» от 20 ноября 1930 года, подписанном заместителем директора фабрики Культкино, в частности, говорилось: «Общественность принимает картину в полном одобрении, все просмотры картины — в Институте внешкольного образования, на производственном совещании и пионерами фабрики — сопровождались признанием и общественно-политической актуальности и художественной грамотности» (ЦГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 27, Л. 25–25 об.).

21

Из «Устных рассказов» (1963–1971 гг.). Печатается по тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).

22

Опубликовано в журнале «Советский фильм» (1971, № 1) по тексту, подготовленному к печати М. Роммом. Печатается по тексту журнала.

23

А. М. Горький впервые встретился с Шаляпиным, по-видимому, около 1900 года. Ф. И. Шаляпин вспоминал, что его знакомство с Горьким началось на представлении оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»): «…в этот вечер, — писал он, между нами завязалась долгая, горячая, искренняя дружба» (см.: Шаляпин Ф. Об А. М. Горьком. — В кн.: Горьковские чтения. 1949–1952. М-., Изд-во АН СССР, 1954, с. 65).

24

Изложение выступления Ромма на обсуждении фильма «Двадцать шесть комиссаров» см.: газ. «Кино», 1933, 16 янв. К стр. 119

25

Здесь М. Ромм неточен: обсуждение фильма «Двадцать шесть комиссаров» состоялось в январе 1933 года, а фильм «Пышка» вышел на экраны в октябре 1934 года. Таким образом, прошло не три года, а менее двух лет.

26

Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ; фрагменты первый (с. 119–120), четвертый (с. 121–125) — из «Записей 1948–1951 гг.» (ф. 844, № 4); второй (с. 120) — из лекции, прочитанной 5 июня 1957 года на режиссерских курсах «Мосфильма» (ф. 844, оп. 3, № 18); третий (с. 120–121) — из лекции во ВГИКе 19 декабря 1955 года (ф. 844, оп. 3). Все четыре текста были частично опубликованы под заголовком «Дела и люди» (см.: «Сов. экран», 1976, № 12).

27

Речь идет о театре «Мастфор» («Мастерская Фореггера»), где известный советский режиссер, теоретик, кинодраматург А. Мачерет в 1922 году начал свою творческую деятельность в качестве актера.

28

Печатается по источникам: первый фрагмент (с. 54–55) — по: Ромм М. Беседы о кино; с. 12–13; Фрагменты второй, третий четвертый были частично опубликованы (см.: «Сов. экрап», 1976, № 10). Остальные фрагменты хранятся в ЦГАЛИ (ф. 844, оп. 3).

29

С 1930 года актриса Г. Е. Сергеева работала в Театре-студии, руководимом Р. Н. Симоновым.

30

Беседа с Горьким и Роменом Ролланом Печатается по машинописному тексту с правкой Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3; № 16). Текст на с. 74–75 от слов: «Когда зашел разговор…» — до слов: «…какие-то играть зайчики» — из «Записей. 1968–1969 гг.» (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).

31

Эта встреча состоялась в Горках 16 июля 1935 года. В ней приняли участие В, Пудовкин, А. Довженко, Э. Шуб, М. Ромм, Г. Рошаль, Г. Александров, Л. Трауберг, Ю. Райзман, М. Барская и другие (см.: Летопись жизни и творчества, А.,М. Горького. Вып. 4. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 505).

32

Здесь и далее речь идет об И. Эренбурге (см. с. 136–137 этого тома).

33

Съемки М. Горького и Р. Роллана в Горках хранятся в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР, М. Ромм запечатлен на групповом фотопортрете советских кинематографистов с, Р. Ролланом и М. Горьким (см.: Ромен Роллан и Советский Союз. Каталог выставки. Под ред. Т. Л. Мотылевой и М. И. Рудомино. М., «Книга», 1973, с. 58)

34

Фрагменты второй (с. 146–147) и пятый (с. 153) печатаются по книге М. Ромма «Беседы о кино»; по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ: фрагменты первый (с. 142–146), третий (с. 147), седьмой (с. 155–156) — из «Записей 1968–1969 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 5); фрагменты четвертый (с. 147–153), шестой (с. 154–155) из «Записей 1948–1951 гг.» (ф. 844, оп. 1).

35

Соколовская Софья Ивановна (парт, псевдоним — Елена Кирилловна) (1894–1938) — работала директором студии «Мосфильм» с 1935 по 1937 год.

36

Я. Б. Гамарник (1894–1937) занимал пост заместителя наркома обороны СССР.

37

М. Ромм дополняет: «…стала она делать пробу. Пробу она делала смешно, коротенькую, сказала несколько слов Льву Ароновичу (Инденбому), который был директором объединения.

— Мне мало платят, — сказала она, — хорошо бы, платили бы больше.

Голос у нее был тоненький, тогда еще не поставленный.

Я сказал:

— Ну довольно, все, будете сниматься»

(см.: ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).

38

Печатается по тексту, хранящемуся в ЦГАЛИ: с. 94–99 — из «Записей 1968–1969 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 5); с. 99 — 104 — из «Записей 1948–1951 гг.» (ф. 844, оп. 1, № 4).

39

Речь идет о стихотворении Пушкина «Моя родословная» (см.: Пушкин А. С. Поли. собр. соч. в 10-ти т., т. 3. Изд. 4-е. Л., «Наука», 1977, с. 197).

40

Эта встреча М. Ромма с С. Прокофьевым состоялась, по-видимому, не ранее весны 1936 года. Один из биографов пишет: «Весной 1936 года Прокофьев переехал в Москву и поселился на квартире на улице Чкалова (Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., «Сов. музыка», 1974, с. 332).

41

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР был образован Постановлением Совнаркома СССР от 23 марта 1938 года. Председателем Комитета был назначен С. С. Дукельский.

42

Печатается по текстам, хранящимся в ЦГАЛИ: фрагменты первый (с. 164–168), третий (с. 170–173), седьмой (с. 183–189), девятый (с. 190–192) — из «Записей 1948–1951 гг.» (ф. 844, оп. 3, № 4); фрагменты второй (с. 168–170), пятый (с. 177–183) — из «Рассказов о съемках «Ленина в Октябре» (ф. 844, оп. 3); фрагменты шестой (с. 183) и восьмой (с. 189–190) — из «Устных рассказов 1963–1971 гг.» (ф. 844, оп. 3); четвертый (с. 173–177) — из «Записей 1968–1969 гг.» (ф, 844, оп, 3).

43

В 1937 году М. М. Штраух исполнял роль В. И. Ленина в спектакле «Правда», поставленном по пьесе А. Корнейчука в Театре Революции. Одновременно в вахтанговском спектакле «Человек с ружьем» (по пьесе Н. Погодина) роль В. И. Ленина исполнял Б. В. Щукин.

44

Так назывался сценарий А. Я. Каплера, по которому был поставлен фильм «Ленин в Октябре». В 1936 году Совнарком СССР объявил конкурс на сценарии и пьесы, посвященные двадцатилетию Октябрьской революции. Премии получили «Восстание» и «Ноябрь» Н. Погодина (последний стал основой фильма «Человек с ружьем»).

45

Летом 1937 года режиссер С. Юткевич готовился снимать на «Ленфильме» картину «Человек с ружьем»; предполагалось, что исполнителем роли В. И. Ленина будет Б. Щукин. В дальнейшем эту роль в фильме «Человек с ружьем» исполнял М. Штраух.

46

Здесь М. Ромм неточен: меньшевик П. Н. Малянтович занимал в последнем составе Временного правительства пост министра юстиции.

В этом сообщении говорилось: «К 20-летию Великой Октябрьской революции советская кинематография закончила и в юбилейные дни показала кинозрителям Москвы, Московской области, Ленинграда, Киева, Харькова, Одессы, Минска… и других городов исключительный по силе драматургии и неподражаемый по силе актерского мастерства, великолепной режиссуры, монтажа и операторской работы большой художественный фильм «Ленин в Октябре».

Фильм заслуженно принят всеми как выдающееся произведение искусства, как замечательный по силе и смелости первый пример трактовки в искусстве ленинской тематики и образа гениального вождя В. И. Ленина.

После премьеры фильма в ряде указанных центров страны, на которых присутствовало огромное количество зрителей, с огромным энтузиазмом принявших этот фильм, Главное управление кинематографии приступило к подготовке массового его тиража для повседневного показа на экранах страны и заграницы.

Чтобы еще выше поднять идейно-художественное значение фильма и лучше закончить его, Главное управление кинематографии получило указание директивных организаций срочно доснять и включить в фильм эпизод взятия Зимнего дворца и ареста Временного правительства, которым должна была начаться подготовляемая к съемке вторая серия этого фильма.

Повсеместный выпуск фильма «Ленин в Октябре» будет осуществлен в первых числах декабря 1937 г.» («Правда», 1937, № 309 (7275), 10 ноября, с. 5).

48

Подробное описание съемок Эйзенштейна в Зимнем дворце см.: Красовский Ю. Как создавался фильм «Октябрь». — В кн.: Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. М., «Искусство», 1965, с. 40–64; Юренев Р. «Октябрь» Сергея Эйзенштейна сегодня, — В кн.: Кинематограф сегодня. Вып. 2. М, «Искусство», 1971, с. 79 — 139. Штраух М. Эйзенштейн снимает ‹Октябрь» (Из дневников). — «Искусство кино», 1970, № 4, с. 134–146.

49

Речь идет о времени между 2 октября и 15 декабря 1922 года, когда, оправившись после первого приступа болезни, В. И. Ленин полностью вернулся к текущей работе в партийных и государственных органах.

Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., Гослитиздат

51

Там же, с. 30.

52

Опубликовано в сборнике «Василий Васильевич Ванин» (М., 1955) под заголовком «Ванин в роли Матвеева». Вошло в книгу М. Ромма «Беседы о кино» (с. 54–84). Печатается по тексту книги.

53

Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1970, № 8, с 4–5). Печатается по тексту журнала.

54

Над этим документальным фильмом, посвященным истории воплощения образа В. И. Ленина в советском искусстве, М. Ромм работал на «Мосфильме» в 1969–1970 годах в соавторстве с режиссерами, К. Осиным и С. Линкавым. Картина хранится в Госфильмофонде.

55

См.: Рид Д. Восставшая Мексика. Десять дней, которые потрясли мир. Америка 1918. М., «Худож. лит.», 1968, с. 366–367. (Б-ка Всемирной литры, сер. 3, т. 174.)

56

М. Ромм цитирует здесь ленинское предисловие к американскому изданию книги Дж. Рида «10 дней, которые потрясли мир» (см.: Ленин В. И. Полн, собр. соч., т. 40, с. 48).

57

Описание этих съемок, а также публикацию отдельных кадров см. в ст.: Драбкина Е. Сильнее смерти. Здравствуй, Джон! — «Искусство кино», 1962, № 5, с. 1–4. Несколько кадров, запечатлевших Дж. Рида на общем плане, имеются также в хроникальных съемках заседания II конгресса Коминтерна 19 июля 1920 года во дворце Урицкого в Петрограде. Вошли в фильм «Живой Ленин».

58

Этот хроникальный сюжет хранится в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР (№ 1 — 2046). Один из кадров этой съемки 1918 года см. в журнале «Искусство кино» (1965, № 11, с. 61).

59

Речь идет о картине «96 часов», снимавшейся Всероссийским фотокиноотделом. Параллельно с оператором этой картины А. Левицким на Красной площади 25 мая 1919 года работали хроникеры Дзига Вертов, Э. Тиссэ, П. Ермолов. Описания этих съемок см.: Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., «Искусство», 1964, с. 182–191; Гардин В. Ленин на съемке картины «96». — В кн.: Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М. — Л., Госиздат, 1928, с. 140–143; Тиссэ Э. Живой Ильич — на экране. — «Неман», 1961, № 2, с. 127–128.

60

Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1969, № 2). Печатается по тексту журнала.

61

Речь идет о событиях сентября-ноября 1939 года. После нападения фашистской Германии на Польшу Красная Армия взяла под защиту население западных областей Белоруссии. 28–29 октября 1939 года Народное собрание Западной Белоруссии провозгласило Советскую власть и обратилось в Верховный Совет СССР с просьбой о принятии Западной Белоруссии в состав СССР. 2 ноября того же года просьба была удовлетворена.

См.: Габрилович Е. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967, с. 99 — 117.

63

См.: Тэсс Т. «Мечта» (Новый художественный фильм). — «Известия», 1943, № 225 (8218); Юткевич С. Мечта. — «Литература и искусство», 1943, № 41 (93), 9 окт.

64

Речь идет о втором томе «Очерков советского кино» (в 3-х т., т. 2, 1935–1945. М., «Искусство», 1959). Киноведческий анализ фильма «Мечта» см.: История советского кино. 1917–1967 в 4-х т., т. 2. М., «Искусство», 1973, с. 202 — 204

65

Выступление на объединенном заседании секций теории, критики и режиссуры Центрального Дома кино в 1946 году. Печатается по правленной автором стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 844, оп. 3).

Конференция, о которой упоминает М. Ромм, состоялась в марте 1943 года. В апреле того же года в «Комсомольской правде» печатались письма юношей и девушек, дошедшие из фашистской неволи.

Фильм по этому сценарию был поставлен М. Роммом в 1956 году и вышел под названием «Убийство на улице Данте».

Фильм по этому сценарию не был поставлен.

69

Статья опубликована в журнале «Искусство кино» (1948, № 2). Вошла в книгу М. Ромма «Беседы о кино». Печатается по тексту книги.

70

М. Ромм вспоминает здесь о театральных постановках, осуществленных С. М. Эйзенштейном до его прихода в кино. «Мексиканец» — спектакль по Дж. Лондону, поставленный вместе с В. С. Смышляевым в московском Театре Пролеткульта в мае 1921 года. «Мудрец» — см. прим. 14. «Противогазы» — спектакль, поставленный в цехе Московского газового завода в марте 1924 года.

71

Статья опубликована в журнале «Искусство кино» (1953, № 8). Печатается по тексту журнала.

72

Статья опубликована в сборнике «Жизнь и фильмы Владимира Скуйбина» (М., «Искусство», 1966). Печатается по тексту сборника.

73

Статья опубликована в журнале «Советский экран» (1965, № 7) под названием «Свойство таланта». Вошла в сборник «Экран 1964» (М., «Искусство», 1965, с. 130–133). Печатается по тексту сборника.

74

Статья опубликована в сборнике «Экран. 1966–1967» (М., «Искусство», 1967, с. 59–61). Печатается по тексту сборника.

75

Опубликовано в журнале «Искусство кино» (1962, № 11) под заголовком «Послесловие к картине». Вошло в сборник «Когда фильм окончен» (М., «Искусство», 1964) и в книгу М. Ромма «Беседы о кино» (с. 304–316).

Печатается по тексту книги М. Ромма.

76

Статья была написана М. Роммом в 1965 году для сборника-альбома «Обыкновенный фашизм», который Совместно с М. Роммом подготавливало к выпуску издательство «Искусство». К сожалению, работа над сборником не была завершена. Печатается по Тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, он. 3).

Окончание статьи, от слов «Два года я работал над этим фильмом…», подготовлено М. Роммом для издаваемого в СССР на английском языке журнала «Совьет лайф». Текст датирован 10 декабря 1965 года.

Печатается по тексту, хранящемуся в архиве М. Ромма (ЦГАЛИ, (р. 844, оп. 3).

Речь идет о документальных фильмах, поставленных этими режиссерами. В частности, А. Довженко принадлежат такие фильмы, как «Освобождение» (1940), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943), «Победа на Правобережной Украине»; С. Герасимову — ряд военных лент и «Освобожденный Китай» (1950); Ю. Райзману — «К вопросу о перемирии с Финляндией» (1944), «Берлин» (1945–1946); С. Юткевичу — «Аскара — сердце Турции» (1934), «Освобожденная Франция» (1944). Сам М. Ромм создал в 1949 году документальный фильм «Владимир Ильич Ленин».

78

Восьмой международный фестиваль документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге состоялся в ноябре 1965 года. На нем было представлено девяносто фильмов из двадцати девяти стран. Фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» был отмечен Специальным Высшим призом жюри.

79

Опубликовано в «Литературной газете» 1971, 1 дек.). Это последнее интервью— М. И. Ромма. Взято корреспондентами О. Злотник и Т. Шумовой. Печатается по Тексту газеты.

80

В. И. Ленин действительно не видел фильмов Эйзенштейна «Стачка» и «Броненосец «Потемкин». Однако первые кадры, снятые под руководством Эйзенштейна, относятся к весне 1923 года. Это кинематографический «Дневник Глумова», вошедший в спектакль «Мудрец», поставленный в Театре Пролеткульта.

81

Речь идет о статье Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1925; в кн.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 269–273).

82

Печатается по тексту, хранящемуся в архиве Госфильмофонда СССР (секция № 1, оп; 1, ед. хр. 772)

83

О своем замысле — создания документального фильма, развивающего принципы «Обыкновенного фашизма», — М. Ромм рассказал в статье «Мир-68», опубликованной в журнале «Советский экран» (1967, № 12; см. первый том настоящего издания). Однако болезнь помешала ему воплотить этот замысел; связанный с точной датой. Вскоре он возвращается к идее создания подобной картины, но в уже более обобщенном плане — так появился сценарий «Мир сегодня».

Этот сценарий был направлен М. Роммом на закрытый конкурс сценариев, посвященных нашему современнику, который был объявлен Комитетом по кинематографии в 1969 году. В результате конкурса «Мир сегодня» оказался рекомендованным к постановке.

На последующих этапах к работе над фильмом подключились драматурги С. С. Зенин и А. Е. Новогрудский. После кончины М. Ромма усилиями его друзей и учеников фильм был завершен и вышел на экраны под названием «И все-таки я верю». Сценарий «Мир сегодня» написан в 1967–1968 годах и является самостоятельным произведением; в нем воплощен круг идей и мыслей, волновавших Ромма в последний период жизни. Печатается по тексту, хранящемуся в архиве Ромма (ЦГАЛИ, ф. 844, оп. 3).